Cuadernos Hispanoamericanos

490

Abril 1991





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

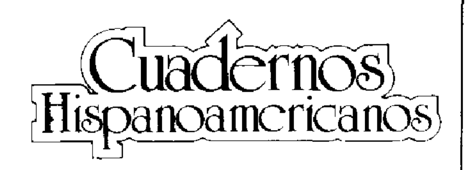
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5

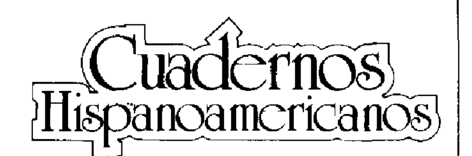


490

490

Cuadernos Hispanoamericanos

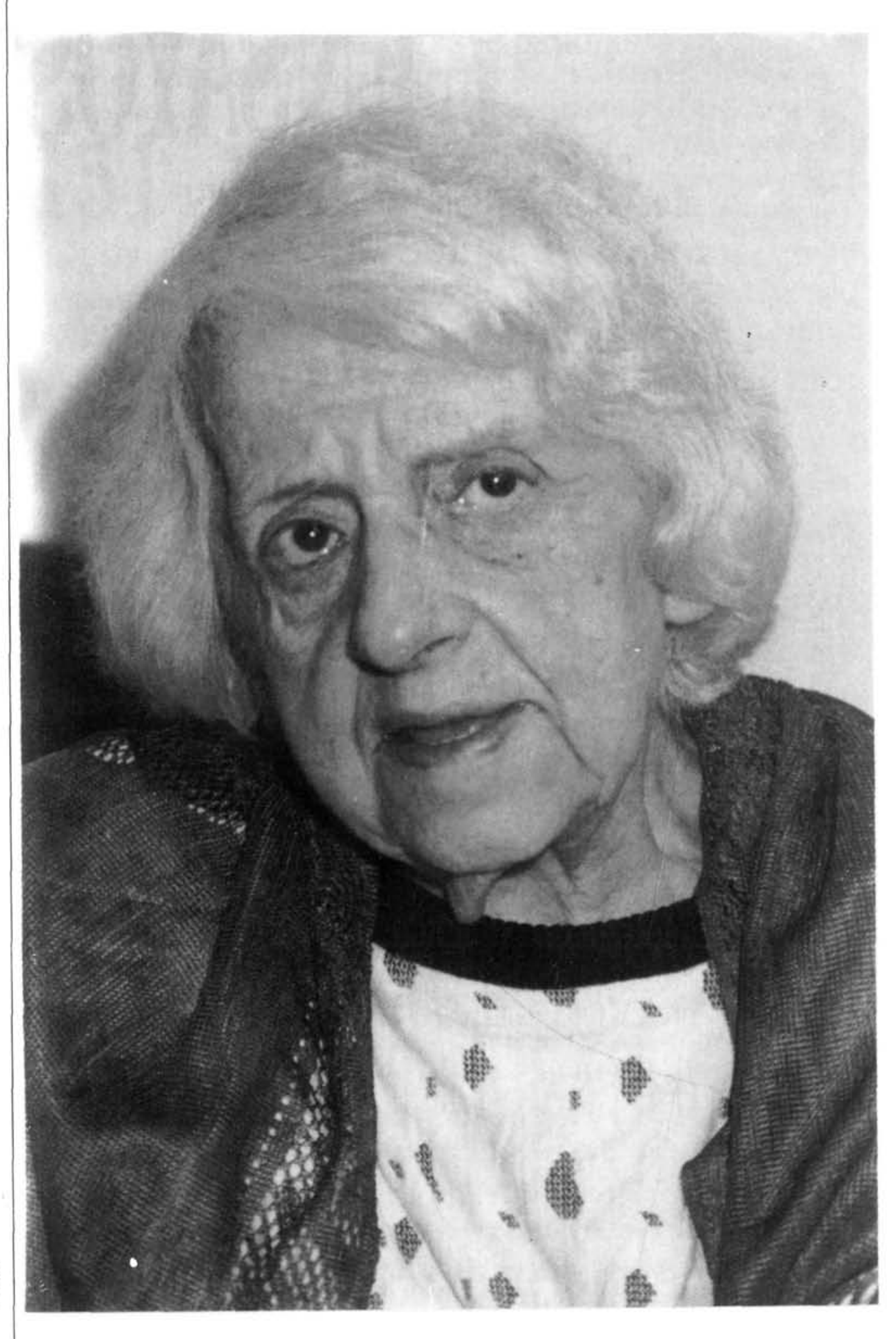
Lecturas



490

INVENCIONES Y ENSAYOS

«Y si nada se espera, ni se teme,
aparece entonces la revelación...»



María Zambrano
(1904-1991)



María Zambrano y el Zen*

Atendiendo a la etimología de la palabra «cultura» (del latín *colere:* cultivar, practicar, honrar), una cultura es en cierto modo un «culto» a la realidad, es decir, la práctica mediante la cual se conjura a la realidad para que permanezca favorable, lo que equivale a decir: para que se mantenga en un cierto orden, para que sea en alguna medida controlable, que permanezca en un horizonte visible. Lo que una cultura ofrece, en efecto, es ante todo una forma de ver. Según la visión que se adopta se establecerán los significados, se dictarán las leyes, se adoptarán comportamientos, se formarán los sistemas de creencias y, en base a éstos, se regularán las formas de ser y de comunicarse.

El realismo y el idealismo han sido y siguen siendo dos modos de ver, dos mundos posibles. Un tercer modo de ver —y de hacer cultura— es el que procura la tradición fenomenológica, sobre todo a partir de las últimas décadas. La recuperación de lo vital, de lo cotidiano, con Ortega por ejemplo, o con Merleau-Ponty, son factores que consagran un tipo de visión que alcanza a ser síntesis de las dos anteriores. Siguiendo esta trayectoria, la obra de María Zambrano apunta a esta síntesis que ya había logrado sin embargo el budismo durante su desarrollo desde el siglo V al VI d.C., cuando la escuela Mahayana pasó desde la India a China.

Vamos a centrarnos, en este ensayo, en un punto de coincidencia que tal vez pueda resumir las distintas convergencias que pueden hallarse entre la obra de María Zambrano y una de las escuelas más representativas hoy en día del budismo Mahayana, el budismo Zen.

Debe aclararse ante todo que, aun siendo María Zambrano una autora totalmente fiel a su propia tradición, no le pasaron desapercibidas las ventajas que Oriente podía aportar al pensamiento. Aunque no dedicó al tema una especial atención, son numerosos los párrafos que hacen referencia a ello[1] y demuestran la admiración que le tenía a aquel saber de quietud tan cercano al que ella misma propone. Pero no es precisamente a esto a lo que vamos a referirnos a lo largo del presente artículo, sino a la existencia de una idea bastante más soterrada que sin embargo sostiene y da coherencia a toda la obra zambraniana.

*** Con este ensayo de nuestra colaboradora Chantal Maillard, *Cuadernos Hispanoamericanos* rinde homenaje a María Zambrano, recientemente fallecida. Esta revista dedicó su número 413 (noviembre de 1984) al estudio de la obra de la gran escritora española. (Redacción)**

[1] *Consultar, a modo de ejemplo:* Claros del Bosque *(Seix Barral, 1977), pp. 16 y 125;* Filosofía y Poesía *en* Obras Reunidas *(Aguilar, 1971), p. 293;* El pensamiento vivo de Séneca *(Cátedra, 1987), pp. 28-29;* El hombre y lo divino *(F.C.E., 1973), p. 388;* Hacia un saber sobre el alma *(Losada, 1950), p. 20.*

Se trata, a grandes rasgos, de una de las modalidades del movimiento dialéctico: la acción de dos fuerzas opuestas generadoras de un movimiento. Movimiento circular en este caso, o mejor dicho, espiral, pues nunca se reemprende la marcha exactamente en el mismo punto donde el círculo se cierra. Cuando el origen se recupera, el movimiento prosigue en una esfera superior.

Puede hablarse de este tipo de movimiento tanto desde un perspectiva epistemológica como desde una perspectiva ontológico-existencial. En ambos casos hablaríamos de una superación de contradicciones. Epistemológicamente, se trataría de la anulación de supuestos o conceptos contradictorios; ontológicamente, de la anulación de las imágenes personales. En ambos casos tendría lugar, a lo largo del proceso, un vaciamiento interior, en cuanto a significados se refiere, lo bastante radical como para que las imágenes originales se despojen al máximo de su lastre conceptual para así, a partir de ellas, iniciar un nuevo círculo comprensivo.

Se trata, pues, de un movimiento de ida y de regreso, de salida o *epojé* de lo supuestamente conocido, y de regreso a aquella «realidad» de donde se ha partido, pero con la conciencia de los límites de aquellas palabras mediante las que se volverá a nombrarla. El trayecto es un camino de des-conocimiento en el sentido iniciático del término.

De manera más esquemática, este «ir y regresar» podría describirse de la siguiente forma:
1°) Negación de la «realidad» de lo «dado» tal como se nos presenta: la «realidad» (en su sentido veritativo) está «más allá» del fenómeno.
(A = -A).
2°) Afirmación de la contradicción: la «realidad» de lo dado es a la vez lo que se nos presenta y lo que no se nos da en lo que aparece: la realidad está más allá y a la vez está siendo el propio fenómeno.
(A = -A y -(-A), o sea que A = -A y A).
3°) Reafirmación de la «realidad» de lo dado por hacerse presente en ello lo que no nos es dado directamente: lo que está «más allá» se integra en fenómeno. El fenómeno es el lugar de aparición y el aparecer mismo.
(-A = A).

Frente a la posibilidad de iniciar este movimiento, pueden adoptarse diversas actitudes:
—la resistencia al viaje: una solicitud estática propia de aquellos que se aferran al lugar de partida negándose a salir por miedo a perder el mundo, a perderse;
—la resistencia al regreso: actitud dispersa de los que se niegan, por su afán de aventura, al camino de vuelta, de los que quieren habitar en la abstracción, fuera del mundo, fuera de sí;
—la actitud más difícil, porque es la de una constante renuncia al suelo firme que parecen ofrecer las modalidades de pensamiento que continuamente se reafirman en sus modos de acción o/y de observación: la de aquellos que procurando hallar el *medio* (el justo «medio» que es el ser más auténtico de lo humano) no renuncian al viaje ni tampoco se niegan al regreso.



Es ésta la dignidad que comparte el Zen con algunos de nuestros pensadores, en este caso con María Zambrano: la de ser fiel, como ella misma dice[2], «a lo que pide ser sacado del silencio» creando, en quien esto hace, la integridad de su propio ser. Ser fiel, en definitiva, a esa desintegración que exige la realidad para ser palpada en su aparecer y luego devuelta a su apariencia; para realizar la tan difícil alquimia de la resurrección de un ser íntegro a partir de la devolución del Logos, después de su histórico extravío, al inconmensurable reino de las posibilidades.

Algo que de este «hacer» se vislumbraba en la duda metódica y en los principios de la fenomenología eidética aparecerá por tanto en la búsqueda que efectúa Zambrano a través del lenguaje poético, y en la austeridad del método Zen; algo que tiene que ver con el total desprendimiento, por parte de la razón, en pro de una «verdad» que sólo podrá hallarse en el lugar de la convergencia de la razón con esa instancia que la trasciende y en la que participa al rendirse. Y esto, a pesar de que María Zambrano siga confiando en un logos-horizonte mensurable y ordenado, esa luz cuya horizontalidad, al levantarse la aurora, deberá ordenar el mundo y situar en él al hombre. No obstante, por el carácter intuitivo de su acercamiento —o tal vez debiera decirse de su *escucha*, pues, más que esfuerzo de indagación, se trata de una quietud atenta—, Zambrano toca el núcleo, el centro de esa «realidad» que para la mayoría de los filósofos adquiere todo lo más carácter noemático. Mas una cosa es tocarla y otra muy distinta expresarla.

Zambrano procura recuperar el carácter metafísico de la realidad a partir de la realidad, no a partir de los conceptos que la expresan[3].

Es consciente de la necesidad de situarse *en* las cosas para luego poder hablar —o dejar de hablar— de ellas. Pero partir de la realidad supone la adquisición de una visión íntima de las cosas, supone captar la realidad no tanto en su esencia como en su *estar viva*, es decir, penetrar en ella siguiendo su ritmo, su proceso, su constante devenir. El problema que se plantea entonces es cómo adquirir, desde ahí, algún tipo de conocimiento, cómo «dar razón» de «algo» cuando no hay ningún «algo» de lo que dar razón puesto que, en esta participación del sujeto en/con el objeto, toda substancia distinta se desrealiza, sólo tiene lugar la experiencia. Y ciertamente, la experiencia es ya visión, cierto tipo de visión previa al concepto, entre la pura imagen y el símbolo.

Situarse en el mundo es pues un acto y una experiencia —en ello consiste el movimiento existencial—, y como tal requiere un modo de expresión que participe de la imagen. Zambrano, al hacer un uso «poiético» de la razón, tanto para descubrir la realidad viva como para expresarla, procura mantener su discurso en esa precaria claridad en la mediación en la que el símbolo no ha forzado aún sus propios límites. La razón poética, a la vez forma de conocimiento y «saber de experiencia», es el acto simple que, aunando las dos funciones de aprehensión (síntesis) y expresión (análisis), capta y expresa lo que capta creativamente. Tal vez pudiera ser éste el método adecuado para solucionar el gran problema del conocimiento: cómo simultanear el acto

[2] *María Zambrano; «Por qué se escribe»*, Rev. de Occidente *nº 132, Madrid, 1934.*

[3] *Para ampliar el tema que nos ocupa, pueden consultarse el capítulo dedicado a Zambrano y Bergson y los estudios comparativos sobre Bergson y el budismo zen:* The Intuition of Zen and Bergson, *(Tokyo, Herder Agency, 1969) de Minoru Yamaguchi y los artículos de C. Santos-Escudero en la revista* Pensamiento, *vol. XXXI, 1975, pp. 55-68 y 167-177,*

intuitivo, simple, por el que el sujeto se pierde en la coincidencia con su objeto, y esa recuperación que el sujeto hace de sí mismo al distanciarse para lograr expresarlo. Cómo expresar la experiencia del contacto sin que lo expresado sea ya expresión de un recuerdo. Pues, al igual que un ser amado, la realidad se pierde tanto por no penetrar en ella, por quedarnos fuera, como por poseerla, por perdernos en ella. La coincidencia con el objeto en su devenir, en su ser-lo-que-es, parece negarle al sujeto la posibilidad de su expresión. *Saber* (ser-con) es enmudecer. Situarse en el flujo supone vaciarse de los conceptos que predisponen a una comprensión asociativa y organizada de antemano. Ser-con supone hacer un vacío. Pero, de ser así, dado que toda expresión, incluso la poética, requiere, como bien dice Zambrano, cierta «violencia» y cierto espacio, ¿dónde pues hallar en aquel vacío distancia, la distancia suficiente y necesaria para la expresión? Y esto sobre todo cuando la realidad a la que nos referimos y que tratamos de expresar, como es el caso tanto de Zambrano como del Zen, es la del propio ser del hombre.

En este caso el «justo medio», el medio efímero del encuentro, aquel en el que los conceptos de subjetividad y objetividad dejan de tener sentido, es un acto: el de «darse cuenta». Es tan sólo un instante en el que la conciencia que ha permanecido alerta acierta a vislumbrar aquello en/con lo que está, o mejor dicho, en/con lo que está siendo. Para el Zen esto se llamaría *satori*, para Zambrano se llama «despertar». Pueden tener lugar muchos *satori*, muchos «despertares» a lo largo de una existencia. Son hitos en el camino, un camino cuya meta se distingue siempre lo bastante como para que el caminante no se extravíe demasiado, un camino que debe andarse con pasos ágiles y atentos, seguro solamente del paso que se está dando. Toda senda se ofrece levemente, nunca se impone.

El «justo medio» es un acto de discernimiento espontáneo en el que se logra la difícil armonía entre la propia decisión y la escucha. Es saber dirigir la vista hacia un horizonte sin que se difuminen o se escapen esos signos medianeros que siempre guían en las encrucijadas. Es, al fin y al cabo, saber discernir cuánto de deseo o de capricho empaña la voluntad, y cuánta voluntad corresponde al cumplimiento de un destino al cual, no obstante, según dice Zambrano, puede el hombre negarse, como puede negarse a despertar.

El *satori* y el «despertar» son conceptos que, por una parte, muestran la vida humana como un proceso que responde a una exigencia de transformación y, por otra, ponen de manifiesto la naturaleza ambivalente de la conciencia, ese su poder de disociación que de por sí supone y apunta a una unidad esencial. El «satori», dice Suzuki[4], «es la unidad que se divide en sí misma en sujeto-objeto y, no obstante, conserva su unidad en el mismo momento en que se produce el despertar de una conciencia». La clave de esta transformación parece hallarse en estos actos espontáneos en los que se realiza de una forma inmediata la unión de ciertos contenidos significativamente opuestos o incompatibles, trascendiéndose un estado dual. El *satori*, en este sentido, es un salto fuera de tiempo. La unión de los opuestos ha de darse necesaria-

[4] *D.T. Suzuki;* El Ambito del Zen, *Kairós, Barcelona, 1981.*



mente en un «hueco de temporalidad» pues en toda experiencia de simultaneidad el tiempo se suspende. Si el tiempo es el ámbito de la lógica y la lógica el armazón del tiempo, es de suponer que las constantes lógicas únicamente podrán ser transgredidas —y trascendidas— fuera de él.

Zambrano habla de ciertos «estados de lucidez» como de la «aparición de una unidad de sentido en que el tiempo, sin desaparecer, ha sido trascendido por esa unidad en que el principio está informado por el fin»[5]. En tales «huecos» surge la conciencia no como discurso sino como visión inmediata. Este es también el estado de atemporalidad de lo que llama Zambrano «sueños reales» o sueños creadores de la persona. No se trata de la atemporalidad de los «sueños de la psique» o «sueños de orexis» en los que el sujeto es objeto de su sueño, sino aquella otra atemporalidad en la que el sujeto se halla en íntimo acuerdo consigo mismo dejando a la vez de ser sujeto de sí mismo.

Realizar esta unidad de sentido a partir de los opuestos será siempre un acto inmediato en el que la persona toda entera participa. Tal vez pudiera hablarse, para esta comprensión integral, de un conocimiento «prerracional» si con ello entendemos un conocimiento previo al discursivo y del que el discurso será reflejo, con todas las limitaciones que el lenguaje supone, destinado a hacer participar a los demás, en alguna medida, de ciertos estados particulares.

Epistemología y ontología convergen, pues, desde un punto de vista descriptivo, en ese instante en el que el tiempo se detiene y se efectúa el mutuo encuentro sujeto-objeto: una unidad de ser a ser puede darse entre el hombre sumido en la admiración y aquello que admira; pero cuando el objeto es la propia conciencia, esa misma conciencia que a ratos admira o anticipa, recuerda, desea, desespera o se apaga, tendrá lugar, a partir de la autoconciencia, lo que con más propiedad entonces se denomina *satori* o «despertar».

Guiando este proceso de autoconciencia, los movimientos fundamentales adoptan denominaciones diversas según el cariz que pretendemos darles: pregunta y respuesta, ida y venida, síntesis y análisis, ser y devenir, conocimiento y amor. Veremos cómo cada una de estas significaciones dicotómicas corresponden por su dialéctica intrínseca a un mismo y único movimiento por el que el hombre, en cuanto que sujeto y objeto de sí mismo, tiende a la integración de su ser.

Formular una pregunta esencial es ex-ponerse: aquel que formula la pregunta que en él ha nacido se exterioriza, se hace exterior a sí mismo. En ello consiste la función de exorcismo que tiene la palabra, tan conocida y utilizada terapéuticamente desde los rituales paganos y cristianos hasta las múltiples modalidades de la psicoterapia actual. La palabra es exorcismo porque es vaciamiento, un vaciamiento del exceso de sentido que produce angustia o violencia[6], vaciamiento de ese «sí mismo» (individuo, personaje asumido) que se convierte en una carga demasiado pesada. La palabra es mediadora, instrumento para el descubrimiento del propio vacío, para el encuentro con lo más auténtico que queda de *uno mismo* en tal vacío.

[5] *María Zambrano;* El sueño creador, *Turner, Madrid, 1986.*

[6] *J. Kristeva;* Al comienzo era el amor, *Gedisa, Barcelona, 1987.*

La pregunta es por tanto una salida, un movimiento hacia fuera, con una finalidad: reconocernos. Reconocer esa parte oscura de nosotros que —así lo suponemos— sólo seremos capaces de integrar mediante una respuesta satisfactoria. Lanzamos entonces la pregunta a modo de boomerang confiando en que volverá trayéndonos la presa. Sólo que, mientras esperamos recibirla, no podemos darnos cuenta de que la respuesta está, como la vuelta del boomerang, en la raíz de la propia pregunta: en el acto de preguntar, pues toda pregunta esencial lleva en sí la energía que la hace brotar, y esa misma energía es la respuesta. Así que, dirigiendo la atención a la pregunta —no a lo que se pregunta— puede hallarse la respuesta y entender que no hay ni pregunta ni respuesta en realidad, sino tan sólo aquello que las hace brotar a ambas.

Ahora bien, formular una pregunta es convertirse en sujeto; una pregunta siempre requiere un sujeto. Y ser sujeto es a su vez ser negado en parte: yo no soy —o no me sé ser— aquello por lo que pregunto. El objeto nace con la pregunta, de manera que el alumbramiento, el acto de dar a luz no es propio tanto de la respuesta como de la pregunta. El objeto surge como resultado inmediato de esta separación que el acto de preguntar supone.

Este movimiento siempre reactivo de la autoconciencia parece seguir el mismo principio que el que impulsa el intelecto al análisis y a la síntesis. «El intelecto humano», dice Suzuki[7], «siempre quiere analizar y también unir, por ejemplo, el proceso de salir y regresar, pero al mismo tiempo ser uno. Esta es nuestra comedia y tragedia humanas, y el mundo no es más que la manifestación de estas dos fuerzas». En un contexto paralelo —el del psicoanálisis—, J. Kristeva afirma[8] que el análisis es «un aprendizaje de la separación» como desdoblamiento y como pérdida. Desdoblamiento y pérdida de ese sí mismo excesivo que en su multiplicidad siempre es fuente de conflicto. Es necesario, dice, reconocerse en pura pérdida a fin de poder establecer vínculos, amores, a fin, pues, de reencontrarse y descubrir al otro en uno mismo, abrirse a las «múltiples experiencias de reencuentro» con «los diferentes, los semejantes», esos que son también los «diferentes, los semejantes» en mí, esos que yo soy en mi multiplicidad; mis «personajes», diría Zambrano, esos que la persona ha de integrar para ser, para llegar a ser después de padecer su carencia, su ser-a-medias.

Sin personajes —sin multiplicidad— no hay actuación ni espectador. Es menester la partición: la diferencia: el análisis, para que haya espectáculo; son necesarios los distintos estados de conciencia para que la conciencia se manifieste como «algo» y más adelante, paradójicamente, como vacío. Es necesario el tiempo, en fin, para que haya eternidad; hacerse tiempo y jugarse la vida con sus propios dados: los acontecimientos, como el niño de Heráclito. El hombre que acepta su libertad se hace tiempo. Es capaz, entonces, de realizar conscientemente su «argumento» que es, en el lenguaje zambraniano, la historia de cada personaje. La conquista de lo que llama Zambrano la «persona» se realiza precisamente a través de esta multiplicidad, en el devenir, con el conflicto que cada personaje arrastra inevitablemente. Los conflictos —las dicotomías— propiciarán incluso la conquista de la persona, pues toda situación máxima-

[7] *D.T. Suzuki;* Op. cit.
[8] *J. Kristeva;* Op. cit.



mente conflictiva lleva a una ruptura y a un descenso a los «ínferos»; y ello supone la posibilidad de una regeneración. El devenir, el encuentro a menudo insostenible de estas multiplicidades que cada cual entraña y padece puede por tanto llevar al hombre a la realización de su persona, toda vez que una actitud atenta le guíe en su «acción correcta»: la «actualización de una esencia» —en ello consiste la existencia según Zambrano—, esto es, pasar por la realidad, *realizar* (en el doble sentido que a este vocablo le otorgan las lenguas francesa e inglesa *(réaliser, realise)* de *tomar conciencia* y *hacer real* el «ser recibido».

El *satori* o el «despertar» se traduce así como la incorporación del devenir en la unidad del ser; es devolver la multiplicidad a la unidad y la unidad a la multiplicidad. Es el cese de las diferencias; un salto cualitativo en las significaciones por el que se comprende que no es necesario apartar algo para que advenga lo contrario ni que algo deje de ser para que algo opuesto sea. Los conceptos opuestos nacen de una misma fuerza que los contiene a ambos; hasta hallar el «medio» —y la palabra poética lo es, como lo es cierta clase de silencio— para que vuelvan a con-fundirse.

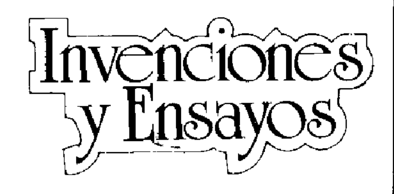
La palabra sánscrita *prajña* corresponde a este tipo de comprensión intuitiva y sintética que, a diferencia del entendimiento analítico (*vijnama),* el budismo zen propicia. Establecer un paralelismo entre esta forma de conocimiento y la razón-poética de Zambrano es ciertamente arriesgado pero no deja de ser una puerta abierta para una interpretación más amplia de nuestras formas cognoscitivas. Puede ser un dato a favor de este acercamiento el que las experiencias zen, como es sabido, suelen expresarse mediante breves poemas (los *haiku)* que permanecen justo en el límite entre la expresión verbal y el silencio que acompaña las más hondas impresiones, aquel justo límite donde, como dice nuestra autora, «la conciencia siempre alborea».

Por otra parte, el fruto de las prácticas zen es la realización de una unidad más alta: la de la Sabiduría *(Prajña)* con la Compasión —o el amor— *(Karuna).* Unir Amor y Sabiduría, vida y ser, pretensión ésta también de la razón-poética, requiere un salto de mayor envergadura. Además de una actitud, la razón-poética es un acto mediante el cual se trata de abrir el espacio donde el ser se muestra en movimiento, donde ser y saberse ser tiene lugar simultáneamente. Tal espacio se abre en el mismo acto de la razón-poética pues quien lo realiza es el propio ser haciéndose.

«Despertar» es para María Zambrano la *acción esencial;* es la perfecta vigilia[9]. Aquella vigilia que no es sueño a su vez (pues también es sueño la vigilia) sino que está asistida por la atención, por una conciencia que en sus inicios es vigilante atención. En esos «estados de ser», «la palabra no es necesaria porque el sujeto se hace presente a sí mismo y a quien lo percibe. Es en el silencio diáfano en donde se da la pura presencia, la presencia total, tan total como algo humano puede serlo. La presencia total en que el poder, el saber y el amor están inseparables, fundidos, mientras dura este estado que en la condición humana es excepcional y transitorio»[10]. Esta *presencia total* es a lo que el zen aspira. Se trata de la experiencia de simultaneidad de uno mismo con todo, fuera y dentro —sin «dentro» ya, ni «fuera»—, la experiencia

[9] *María Zambrano; «La palabra y el silencio»,* Asomante, *Puerto Rico, 1967.*

[10] Ibídem.



de «uno mismo» despojado del «sí mismo» siempre ajeno u observado, siempre tercera persona, carente entonces de realidad por pertenecer a otras coordenadas.

El zen actualiza en este sentido la expresión de Merleau Ponty: «el tiempo es alguien»; sin tiempo no hay «alguien» o: cuando no hay «alguien», no hay tiempo. Así también constata André Gide que el «yo» se fundamenta en la diferencia, que sin los otros «nada podría ser más diferente de mí que yo mismo». Y: «Ce n'est que dans la solitude que parfois le substrat m'apparaît et que j'atteins à une certaine continuité foncière: mais alors il me semble que ma vie s'alentit, s'àrrête et que je vais proprement cesser d'être»[11]. El miedo a la pérdida de identidad que acompaña a toda supresión del tiempo nos hace evitar normalmente las experiencias de simultaneidad, y para ello cualquier movimiento, levantar el brazo por ejemplo, coger un objeto y posarlo al otro lado de la habitación, es suficiente: vuelve a caer el agua en la clepsidra. Y sin embargo la identidad se nos muestra, desde la inmovilidad, como un fantasma de ser que se desvanece irremediablemente en cuanto se le pretende abrazar porque no *es*, o más propiamente, porque *no hay:* no tiene lugar. El tiempo, paradójicamente, otorga lugar a las cosas y, a no ser en la experiencia poética o amorosa, los lugares duermen con las cosas que los ocupan.

Esa trascendencia de sí mismo cuyo padecer, según María Zambrano, define al hombre, ¿acaso no se inicia con la visión de esta esencial discontinuidad? «Discontinuidad del saber de oído, imagen fiel del vivir mismo, del propio pensamiento, de la discontinua atención, de lo inconcluso de todo sentir y apercibirse, y aún más de toda acción»[12].

Mas la visión de tal discontinuidad sólo puede tener lugar de no coincidir el tiempo de la conciencia en un momento dado, un momento de extrema atención, con el de los acontecimientos; el ritmo de la observación deberá estar por encima o por debajo del ritmo del acontecer: la máxima velocidad del giro derviche, por ejemplo, o el aquietamiento de las prácticas de *dhyana.* El cambio de ritmo, no obstante, si bien es suficiente para que se dé algún tipo de comprensión, no lo es para lograr el «estado de presencia»; es precisamente que no hay intención. El deseo debe dejar paso a una entrega firme y continua. Hay revelación, como dice muy bien Zambrano, «cuando el sentido único del ser se despierta en libertad, según su propia ley, sin la opresiva presencia de la intención, desinteresadamente, sin otra finalidad que la fidelidad a su propio ser»[13]. Cuando esto ocurre la visión surge «como una llama» en la que la realidad se funde con el acto de ver y aparece entonces como belleza que invita al ser escondido a salir de sí. Justo en el umbral de la belleza misma con el vacío que crea en torno a ella, en ese umbral es donde el hombre se rinde: «Rinde su pretensión de ser por separado y aun la de ser él, él mismo; entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma»[14].

Esta contemplación, parecida a la fase de «arrobamiento» conocida por los místicos, tiene, sin embargo, el peligro de que se la pretenda renovar y, de esta manera, no se logre nunca pasar al umbral. Pues ¿cómo dejar de desear que se repita una experiencia tan grata, cómo no esperarla o padecer otro tipo de esperanza: el temor

[11] *A. Gide;* Les faux-monnayeurs.
[12] *María Zambrano;* Claros del Bosque, *Seix Barral, 1977.*
[13] *María Zambrano;* id.
[14] Id.



a perderla o a que no vuelva a producirse? Y el deseo —temor o esperanza— eleva en torno a quien lo siente una opaca resistencia que impide recibir esa otra realidad menos compacta, más sutil, que necesita para posarse el ritmo suave y espaciado de las flores cuando esperan el alba para abrirse. Espera, no esperanza, quietud y no paciencia, confianza y no exigencia. «Y si nada se espera, ni se teme, aparece entonces la revelación de ese silencio por sí mismo, sin promesa alguna. La promesa tantas veces vela la presencia real, la revelación viviente»[15].

La paz, el sosiego que proviene de esta actitud no-deseante tiene mucho que ver con la *ataraxia* que, según los escépticos, sigue a la suspensión del juicio. Mantener la actividad de la mente en su punto de equilibrio —el no-juicio— conduce a un estado igualmente plano en el orden de los sentimientos, depurando así la voluntad de manera que se armonice con el orden más amplio que en el ser se instala. El estado interior no es en modo alguno independiente de ese control de la mente que es una de las principales enseñanzas del zen. Por ello: «Si viene el diablo, dadle 100 golpes de bastón, si viene Buda, 100 golpes de bastón». Penetrar en el vacío esencial significa trascender los límites del juicio, de todo dualismo, y para ello es necesario el uso de una voluntad que no se reduce al deseo.

Supone, por otra parte, haber realizado un vacío previo: el vacío de sí, vacío de pasiones. Y por ello habla Zambrano del amor y del sacrificio: otro modo —el más auténtico— de suspender el juicio absolutamente.

Hay un lugar previo a la separación, un lugar de origen en el que el conocimiento no es necesario porque nada hay en él que se diferencie. Recuperar el «rostro original» es para el zen la recuperación de una cierta inocencia (que en ningún momento se constituye en polo de una dualidad): el estado de no-juicio. El «pecado» de orgullo podría entenderse como el resultado de una honda insatisfacción, de no contentarse con ser y pretender verse ser sin dejar de ser. La culpa original sería entonces puro afán de viaje: irse, exponerse para, después de haberse reconocido, regresar, volverse a integrar. Mas tan penosa es la travesía, la cansada tarea de enjuiciar, comparar, diferenciar y decidir después de cada paso de la existencia que se mantiene pujante el deseo de volver al origen, el lugar de descanso donde la palabra no es requerida, a no ser aquella que fuera música, ritmo, ritmo de un corazón. Por eso el amor recuerda la paz del origen, porque no juzga, sólo recibe, enteramente acoge. El amor es una vuelta al origen, al padre o a aquel que acoge sin enjuiciar, al abrazo.

El lugar de origen precede al tiempo: al tiempo se sale, como al camino. «En el lugar aquel propio del primer hombre, su ser y su estar coincidían, como coincidían ser y realidad, anhelo y cumplimiento, visión y tacto, y la distancia no actuaba, pues que nada se interponía. Pues que tiempo y espacio comienzan a existir, sin ser y sin verdad, cuando adviene la interposición»[16]. Y lo que se interpone es «la *realidad*, que así se constituye como tal»[17], la realidad que es imposición, ese «bloque de tiempo puro», en palabras de Octavio Paz, que no resplandece porque ha perdido la cualidad de lo efímero, de lo inconsciente, y sólo resplandece lo que arde, lo que no permanece.

[15] *María Zambrano;* De la Aurora, *Turner, Madrid, 1986.*

[16] *María Zambrano;* El camino recibido, *Zero zyx, 1983.*

[17] *María Zambrano,* id.



En el lugar del origen, dice también Zambrano[18], el conocimiento no existía. El conocimiento era mutua presencia, presencia dada y recibida al par; acción y contemplación no se diferenciaban. El lugar original sería por tanto lugar de presencia, donde todo es co-presente.

Si en el zen puede hablarse de «lugar» o de «estado» —pues que *estar* hace siempre referencia a una ubicación, sea ésta interior o exterior— no puede ser otro el suyo que ese lugar de la presencia. El zen procura hacer presente al presente normalmente difuminado en rasgos pretéritos y futuros. Es una devolución constante de lo disperso al inaprensible «aquí y ahora» fuera del cual no puede haber ninguna comprensión del ser. Porque este presente cuando se ensancha, ensancha a su vez el ser que es eternidad en el presente.

[18] *María Zambrano; «Acerca del método. La balanza»,* Analecta Malacitana, *Málaga, 1983.*



En el *centro,* donde toda agitación se calma, donde toda confusión se aclara y lo disperso se unifica, donde inteligencia y corazón (*prajña* y *karuna)* se potencian y se dan vida mutuamente, la presencia se recupera. De este centro dirá María Zambrano que no está nunca inmóvil, sino quieto. Tampoco el zen pretende la inmovilidad. Las prácticas de *dhyana* (meditación) tratan de lograr un estado de uniformidad de la conciencia, un estado de «indiferencia» (no-diferencia), un equilibrio rítmico pausado que propiciaría un tipo de comprensión o visión inmediata. Y ello porque en tal estado se produce la unión de la conciencia con aquel desconocido caudal de vida y sabiduría independiente que algunos identifican con el «inconsciente» para darle algún nombre. Este lugar, o ritmo, o espacio rítmico es el lugar de la escucha, el Claro que como decía Heidegger al hablar de la *Lichtung,* no es luz, sino el lugar donde la luz puede posarse y jugar con las sombras.

Ahí, de no insistir la mente en dirigir su atención, puede abrirse en el tiempo un «hueco» que permita la simultaneidad. «Pensar sin pensar, ver sin ver, oir sin oir...» dice el zen, expresando así un estado no directivo: *yo* no pienso, *algo* se piensa a través de mí. En tal estado de quietud, como escribe Bergson con respecto a la intuición, se produce un ensanchamiento de la conciencia; la conciencia personal parece introducirse en una conciencia general y la comprensión es entonces inmediata, sin la separación que todo esfuerzo conlleva[19].

En el zen, el *ego* se desprende de la pura conciencia sin necesidad de sacrificio, paulatinamente, por la simple permanencia en aquel estado presencial que permite la visión de la nada en que consiste aquel *yo* que el cristianismo por el contrario crucifica por haberle otorgado consistencia y perdurabilidad. La muerte violenta del yo pasional es necesaria mientras la conciencia siga identificada con cada uno de sus estados, mientras ese *yo* siga siendo «algo». Para el zen, por el contrario, no hay nada que matar («no hay espejo que pulir») porque simplemente no hay «algo». No obstante, esta repentina comprensión no se da intelectualmente; adviene en ciertos momentos en los que todo el ser —el cuerpo y la mente debidamente entrenados en la atención— participa de la experiencia. El *satori,* o «despertar» es un nuevo nacimiento. Y es la búsqueda de ese nacimiento perpetuo lo que guía a María Zambrano. Nacimiento siempre renovado, múltiple, despertares sucesivos que van trazando la espiral de la existencia.

Sería ciertamente inadecuado considerar la obra de María Zambrano bajo un prisma orientalista. Los códigos utilizados en ambas tradiciones, la cristiana y la oriental, no son fácilmente extrapolables. Pero el hombre, aprendiz y hacedor de códigos, sigue, bajo ellos, padeciendo la misma orfandad y glorificando una misma fuerza, sea ésta llamada Libertad, Amor o Energía. Bipolar esta fuerza, hecha de luz y oscuridad, de deseo y temor, dual hasta que la conciencia, liberada, pueda verla en su unidad: terrible y maravillosa a la vez. Y la razón más clara de aquel que se sabe andando entre dos ríos desbordados pide hallar el medio de no verse arrastrado por ninguno de los dos. Por ello vuelve a definir Zambrano al sabio (según ella misma refiere[20],

[19] *Como para Bergson, este conocimiento tampoco se distingue de su objeto y es captación de lo «absoluto».*
[20] *María Zambrano;* El pensamiento vivo de Séneca, *Cátedra, 1987.*

heredado de Oriente) como aquel que domina el arte de encontrar el punto de equilibrio, aquel en que razón y sinrazón se mezclan: sabiduría «es saber moverse entre la relatividad sin descanso que es la vida humana»[21].

Hallar ese punto de equilibrio, ese punto medio que es el hombre, ese *vacío-medio* (entre cielo y tierra, o entre el yin y el yang del ideograma del vacío: un tigre saltando sobre una loma, el espíritu-yang saltando sobre la tierra-yin) requiere una visión adecuada, y ésta, un método adecuado, aquel método que procure un *ámbito de visión* lo más despojado posible. María Zambrano lo procura mediante la razón-poética. Esencialmente, consistiría en un proceso metafórico, un proceso de creación, la apertura de un espacio donde fuese posible la simultaneidad[22]. El zen por su parte se adiestra en la atención y el aquietamiento metódicos. Ambos apuntan a una experiencia de simultaneidad, la superación de una dualidad fundamental y la devolución o reintegración del origen en el presente.

El movimiento de ida y de regreso, como dijimos al principio, puede decirse de muchas maneras y descubrirse en muchos niveles de la existencia humana y de los acontecimientos pues el círculo se cumple tanto en la realidad cotidiana como en las esferas más abstractas. Realizar la unidad de los opuestos no nos lleva a habitar un reino ajeno a lo humano sino todo lo contrario, a comprender que la trascendencia es de este mundo como lo es el misterio de las cosas más acostumbradas y más simples.

Trascender las significaciones duales significa solamente despojar de sus nombres a las cosas, verlas por un instante como las vería un recién nacido: con los ojos del cuerpo, no con la mirada que siempre las anticipa. Después, volver a nombrarlas.

—«¿Cómo debe llamar al Este alguien que ha comprendido el zen?», preguntó un maestro a sus discípulos.

—«No debe llamarle Este», contestó uno de ellos, seguro de haber catado correctamente las enseñanzas. El maestro le insultó.

—«¿Y cómo lo llamaría entonces?», le gritó.

Captar la realidad desde su interior es resucitarla tras su nombre. Pero luego hay que volver a nombrarla pues de alguna manera es preciso entenderse en el mundo de las diferencias. La máxima «una rosa es una rosa, es una rosa», tan utilizada por los terapeutas guestálticos para indicar la necesidad de volver a la realidad tangible después de su conceptualización, adquiere en el zen una nueva expresión, la de «una rosa *no* es una rosa: es una rosa». Ciertamente la flor no es su nombre, ni esta sensación de lo conocido que aplaca toda curiosidad con la respuesta que nombra como si la abstracción, al remitir la memoria a su primera huella, ordenara en un instante el caos. Apaciguar de este modo la más mínima desazón frente a lo desconocido es, sin embargo, negarse a esas llamadas esenciales que por todas partes invitan a participar del ser de las cosas en su origen, más allá de la memoria o del aprendizaje, más allá de la repetición que impide admirarse y obstaculiza el encuentro.

Después del encuentro, el nombre habrá alcanzado una condición de sacralidad porque habremos tocado la naturaleza original del objeto, y nombrarlo entonces es revi-

[21] Id.

[22] *Tratamos este punto muy ampliamente en una obra de próxima publicación.*



vir el encuentro: la con-sagración. De esta manera, podemos comprender que, como dice el zen, los fenómenos —la ilusión— son el satori o el despertar, y el satori son los fenómenos. Esto es: *aquí* está todo lo que hay, pues lo que hay es más de lo que nos es dado ver con los ojos del entendimiento habitual. Volver a nombrar, volver a la multiplicidad es el retorno del hombre que ha comprendido su situación de *medio*, que ha sabido *situarse.*

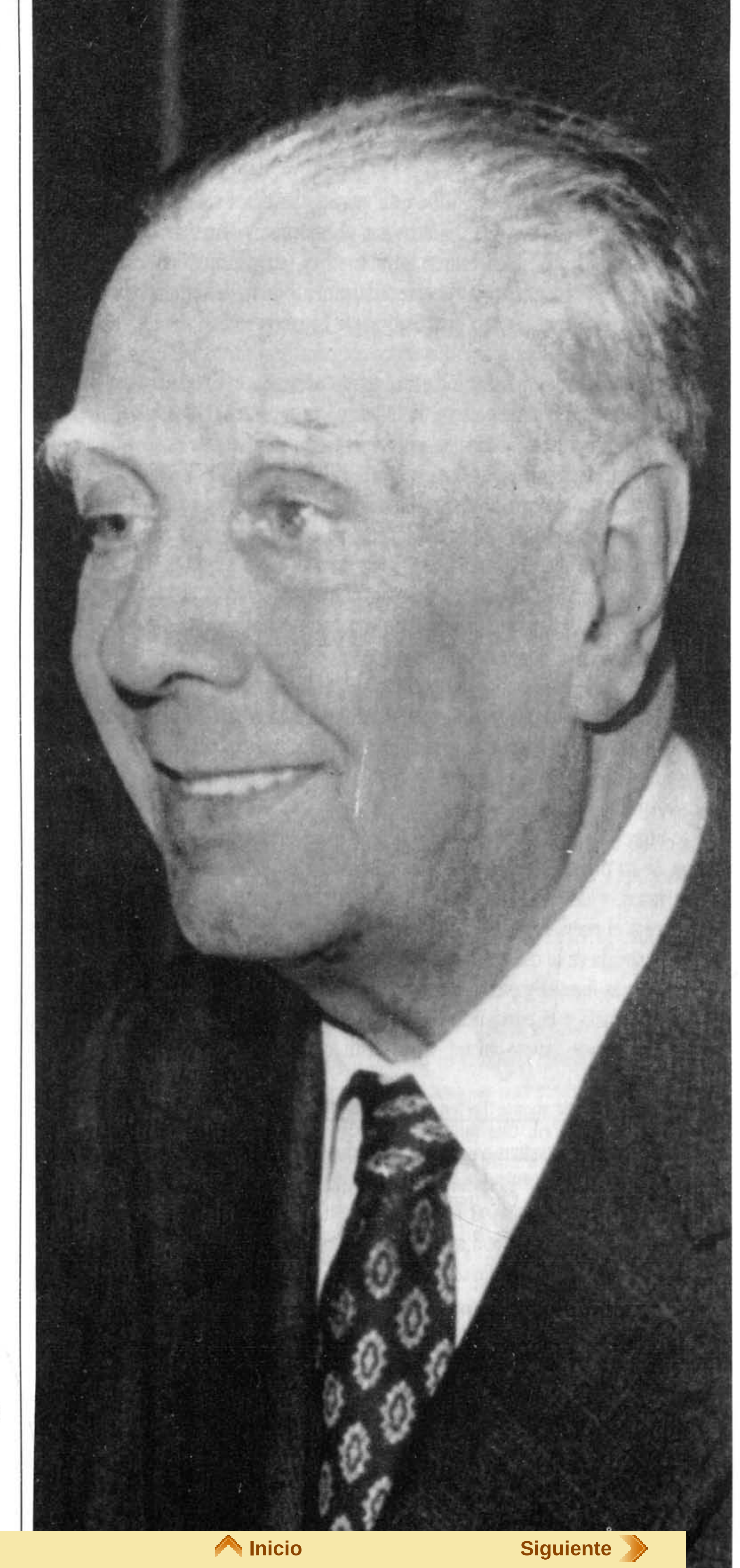
Si lo que consideramos, como lo hemos venido haciendo, es el hombre mismo, ciertamente advertimos que despojarse de los nombres y resucitar tras ellos no es una empresa fácil. El proceso —el viaje— supone el paso por sucesivos estados de identificación con papeles aprendidos, los «personajes», y otras tantas desidentificaciones, cada una de las cuales puede llevar al desconcierto, a la exasperación, a la angustia o incluso a la locura. Mas cada renacimiento es una conquista, la conquista de ese «ser recibido» del que Zambrano testimonia en todos sus escritos. Hay una vuelta según ella, al final de la historia, y de esa otra historia personal de cada uno, e innumerables vueltas dentro de aquéllas, pero un regreso fundamental: la recuperación del estado «poético» —nunca abandonado en realidad—, esta inmersión en la naturaleza profunda que es el estado del poeta, o el del hombre que padece con la humanidad toda entera. Hay una vuelta, después del extravío filosófico, después de creer que el mundo se sitúa y se ordena según los claros enlaces que la pura razón otorga, hay un regreso al decir casi mudo de la palabra poética que, al proferirse, tan sólo posa levemente sobre el ser y lo muestra.

Este regreso tras la larga noche es la aurora de un hombre nuevo devuelto a la pureza de su origen después de haberse escindido, de haber salido de sí, la aurora de «la razón, y del ser y de algo no habido y sin nombre»[23]. Y este regreso es el que expresa el poeta en su *haiku:* la visión del origen que, siendo mucho más simple y más despojada de lo que quiso ser al principio, es, tras el abandono de toda búsqueda, mucho más intensa y plena. Y aunque nada haya cambiado en el objeto, el recuerdo de la ausencia y la conciencia del regreso es suficiente para que la visión, en su unidad recuperada (sujeto-objeto), tenga distinto carácter.

El monte Lu en lluvia y niebla,
el río Che muy crecido.
Fuí allí y regresé.
El monte Lu en lluvia y niebla,
el río Che muy crecido.

Chantal Maillard

[23] *María Zambrano;* De la aurora, *Turner, Madrid, 1986.*



Jorge Luis Borges

Borges

Durante años y años Borges estuvo presente como un alto pino o un rosal cubierto de nieve
cuyo interior fuera un fuego impasible, una llama cristalizada,
un vértigo nacido de la indescifrable condición del universo.

Años y años su mano trazó en el cielo las constelaciones de la imagen,
pero no seguido por las furias o las bellas bacantes de la transgresión,
sino con la mirada infalible de alguien que mide por milésimos el peso de una flor, certezas y sueños,
aunque su certeza era la duda infinita, el poderío de la ola cada vez más lejos hacia nada.
Textos exactos como diamantes mentales
intercalados entre una esquina de arrabal y un versículo de la Cábala,
nítidos, de una acuidad casi cruel
porque las cosas en el fondo de la ceguera ya casi no pertenecen al mundo, sino al lujo mental.

Cierta tarde, parado en la esquina de Viamonte y Maipú pasó a mi lado un vacilante profeta apoyado en un bastón hecho con una rama del Arbol Prohibido,
con pasos inciertos, como si dudara en pisar este planeta adorable y terrible.
Lo seguía un vikingo y un individuo parsimonioso y severo, con una guitarra de arrabal, enlutado.
Cruzó la calle, pasó a través de la pared y desapareció.
Ignoro cuál fue su rumbo después: era Borges.

La impasible máscara del faraón oculta la intolerable realidad de la muerte,
y la realidad que su poesía rescata del caos no es un remanso, sino un torbellino,
palabras y ceremonias de gran sacerdote de la invocación de la nada
que arderán para siempre en cualquier llama que se encienda en la soledad del hombre.
Pero no una pira fúnebre o incendio ostentoso,
sino algo así como una runa escrita en la arena
con la punta de su bastón que sus manos no dejaron jamás de empuñar,
sostenido como un cetro o un bastón-fetiche cargado de poderes como la vara de Moisés,
pero el agua que hacía brotar era ardiente, no apagaba la sed,
dilataba las fronteras de la conciencia hasta el abismo,
hacia lo infinito del ser y del cielo, del espíritu y los grandes adioses de la razón en el borde del mundo,
hacia lo misterioso y lo obsesivo, un puñal, un crepúsculo, un espejo,
una partida de ajedrez en el atardecer de una quinta de Adrogué con los mosquitos como únicos testigos de un juego envenenado.

Pero «*Toda poesía es misteriosa, nadie sabe lo que le ha sido dado escribir*» dijo.
A él le correspondieron esos poemas indemnes a la pasión y al arrebato
entre lo cotidiano que late en el pulso de los hombres
y el infinito, donde retumba el pulso de Dios,
el vasto tapiz del sajón y del griego, Roma y Cartago, Nortumbria, el Golem, el Eufrates, Isidoro Acevedo, Heráclito, Muraña el del cuchillo, espejos, crímenes y dioses, todo cuanto nombró y se tornó mágico e improbable.
Por sus manos pasaron copas de caña, enciclopedias, llaves de puertas que nunca vio, páginas y páginas fosforescentes nacidas de una dramática lucidez,
una poesía como la visión de montañas en el horizonte, casi astral, no el abrazo pasional ni la boca suntuosa que invita al desastre,
sino el filo de la navaja negada a toda confusión, lejos del hechizo donde los cuerpos y el sol se enardecen con los sentidos y la campana de los muertos.



Después del relámpago y del amor, después de la aventura incesante de su
genio, como el más insólito azar de sus conexiones con el absurdo y
el tiempo,
él, que imaginó el cementerio de la Recoleta como la morada de sus cenizas,
yace en un cementerio de Ginebra junto a Calvino, por la eternidad.
Los dos grandes herejes como los fuegos de una constelación del fervor, lo
indomesticable y la más altiva disonancia
en la sordina de un mundo falsario invadido por los sofismas de la razón.
Calvino baila en la veleta del campanario, Borges bebe el agua del horizonte,
acaricia un gran tigre de hexámetros y su voz es de pronto una
revelación que dice:
«El trágico universo,
este sueño: mi destino.»

Enrique Molina



Si hay un problema instante e insistente
en la historiografía literaria brasileña
este problema es «la cuestión del origen».



Haroldo de Campos
Foto: José del Río
Mons, 1990



El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña

El caso de Gregorio de Mattos

Si hay un problema instante e insistente en la historiografía literaria brasileña, este problema es la «cuestión del origen». Es en este sentido que se puede decir —como hice en «De la razón antropofágica»— que estamos delante de un «episodio de la metafísica occidental de la presencia, transferido hacia nuestras latitudes tropicales, (...) un capítulo que apendiza el logocentrismo platonizante que Derrida, en la *Gramatología,* sometió a un lúcido y revelador análisis, no por casualidad bajo la instigación de dos excéntricos, Fenollosa, el anti-sinólogo, y Nietzsche, el pulverizador de las certezas»

En el caso brasileño, ese enredo metafísico ve acrecentada su intriga con un componente singular de «suspense»: el nombre del padre («le nom du père») se presenta (o se ausenta), desde luego, sometido a la rasura y a la razón, exactamente, de una «perspectiva histórica». Escribió en 1970 Wilson Martins («Gregorio, el Pintoresco»): «¿Realmente ha existido en el siglo XVII un gran poeta brasileño llamado Gregorio de Mattos? Ciertamente, no; al menos no en términos de historia literaria. Como escribe el señor Antonio Candido en la *Formación de la Literatura Brasileña,* aunque haya permanecido en la tradición local de Bahía, él no existió literariamente (desde una perspectiva histórica) hasta el romanticismo, cuando fue redescubierto, sobre todo gracias a Varnhagen. Y sólo después de 1882 y de la edición de Vale Cabral puede ser realmente valorado. Antes de eso, no influyó, no contribuyó en la formación de nuestro sistema literario, y permaneció tan oscuro bajo sus manuscritos que Barbosa Machado, el minucioso erudito de la Biblioteca Lusitana (1741-1758), lo ignora completamente a



pesar de que registre cuanto Joâo de Brito y Lima pudiera alcanzar (I, 18). Mucho más tarde, ya en pleno siglo XIX y después de la Independencia, Ferdinand Denir tampoco lo menciona en el resumen de *Historia literaria de Portugal y del Brasil;* su inclusión en la cronología literaria del siglo XVII es, pues, uno de los más espantosos de involuntaria mistificación histórica que se pueden presentar».

Oswald de Andrade («La sátira en la literatura brasileña», 1945) opinaba en sentido diametralmente opuesto: «Gregorio de Mattos fue sin duda una de las mayores figuras de nuestra literatura. Técnica, riqueza verbal, imaginación e independencia, curiosidad y fuerza en todos los géneros, es lo que define su obra e indica desde entonces los rumbos de la literatura nacional.»

La paradoja borgiana y/o pessoana

Estamos, pues, delante de una verdadera paradoja borgiana ya que a la «cuestión del origen» se suma la de la identidad o pseudoidentidad de un autor «patronímico». Uno de los mayores poetas brasileños anterior a la vanguardia, aquel cuya *existencia* es justamente más fundamental para que podamos *coexistir* con ella y sentirnos herederos de una tradición viva, parece no haber existido literariamente «desde una perspectiva histórica». Como Ulises, el mítico fundador de Lisboa que —en el poema de Fernando Pessoa— **Fue por no haber existido**, también Gregorio de Mattos, ese «ulterior demonio inmoral» (Mallarmé) parece habernos fundado exactamente por no haber existido, o por haber sobreexistido artísticamente a fuerza de no ser históricamente. **El mito es la nada que es todo**, completa Fernando Pessoa en el mismo poema.

En esa aparente contradicción entre presencia (pregnancia) poética y ausencia histórica, que hace de Gregorio de Mattos una especie de demiurgo retrospectivo, abolido en el pasado para activar mejor el futuro, está en juego no sólo el problema de la «existencia» (en términos de influencia en el devenir actual de nuestra literatura), sino, sobre todo, la propia noción de «historia» que alimenta la perspectiva según la cual esa existencia es negada y dada como una no-existencia (en cuando valor «formativo» en términos literarios).

Perspectiva histórica e ideología substancialista

De hecho esa «perspectiva histórica» fue enunciada a partir de una visión substancialista de la evolución literaria que responde a un ideal metafísico de entificación de lo nacional. Si procedemos, en el modo «derridiano», a una lectura desconstructora de algunos de los presupuestos básicos del que es el más lúcido y elegante (en cuanto a articulación del modelo explicativo) ensayo de reconstrucción historiográfica de nuestra evolución literaria, la *Formación de la Literatura Brasileña (Momentos decisivos)*, 1959,



de Antonio Candido, obra capital (y, por eso mismo merecedora, no de un culto reverencial, obnubilado, sino de discusión crítica que responda a sus instigaciones más provocativas), veremos que el tema substancialista circula por su texto. Su propósito enunciado en el prefacio de la primera edición, es, a través de la lectura, «con discernimiento» por medio de la cual las obras «reviven nuestra experiencia», acompañar «las aventuras del espíritu»: «En este caso, el espíritu de Occidente, buscando una nueva morada en esta parte del mundo» (I, 10). En este rastreo aventurero de las andanzas del *espíritu* (el Logos, el Ser) de Occidente a la búsqueda de su nueva *morada* (la casa o habitáculo del Logos) en tierras americanas, dos series metafóricas se van perfilando. Una «animista», otra «organicista». La primera, decididamente ontológica (auscultación de la «voz del ser», tema caro a la «metafísica de la presencia»). La otra, relacionada con el presupuesto evolutivo-biológico de aquella historiografía tradicional que ve reproducirse en la literatura un proceso de floración gradual, de crecimiento orgánico, sea regido por una «teología naturalista», sea por la «idea conductora» de «individualidad» o «espíritu nacional», operando, siempre con dinamismo teleológico, en el encadenamiento de una secuencia acabada de sucesos (terminando necesariamente en un «clasicismo nacional»), correspondiente, en el plano político, a otro «instante de plenitud», la conquista de la «unidad de la nación».

Ambas series metafóricas, así individualizadas, se comunican en el substancialismo que les da coloración. Por eso se puede leer en *Formación:* «Nuestra literatura es una rama secundaria de la portuguesa, que es a su vez un arbusto de segundo orden en el jardín de las Musas...» La lectura de esa literatura «pobre y débil» demanda «cariño y aprecio» (sin perjuicio del «discernimiento», atributo del «espíritu crítico»), pues: «si no fuera amada, no revelaría su mensaje». La lectura con «discernimiento», a partir del amor, «anima» las obras. Es decir: les da *ánima*, alma, las hace expresar la voz del **logos** que emigró de Occidente y se transplantó en el no tan edénico Jardín americano, donde su «aclimatación» será «penosa» y requerirá, para ser bien comprendida, el *cuidado* de nuestra escucha (lectura amorosa): «Nadie, aparte de nosotros, podrá dar vida a esas tentativas muchas veces débiles, otras fuertes, siempre cercanas, en que los hombres del pasado, en el fondo de una tierra inculta, en medio de una aclimatación penosa de la cultura europea, trataban de estilizar para nosotros, sus descendientes, los sentimientos que experimentaban, las observaciones que hacían —de los cuales formaron los nuestros—.» La doble serie metafórica se muestra precavidamente antiuforista, *disfórica:* la rama transplantada es «secundaria» y el arbusto del que fue extraída «de segundo orden»; a su vez, la recepción del **logos** transmigrado y su cultivo en la nueva morada, no tendrá nada de paradisíaca (palabra que significa etimológicamente «jardín»; la tierra es «inculta» y la «aclimatación» (la culturización) ha de ser «penosa».



La encarnación literaria del espíritu nacional

El *impasse* se resuelve por la adopción de la «perspectiva histórica». Si al «espíritu de Occidente» le cupo encarnarse en las nuevas tierras de la entonces América Portuguesa, compete al crítico-historiador re-trazar el itinerario de *parousía* de ese Logos que, como un árbol, o más modestamente, un arbusto, tuvo que ser replantado, germinar, florecer, para un día, tal vez, coparse como un árbol vigoroso y plenamente formado: la literatura nacional. El concepto metafórico de historia, según Derrida, envuelve la idea de linealidad y la de continuidad: es un esquema lineal del desarrollo de la presencia, obediente al modelo «épico». Se comprende así porqué se vuelve necesario, para esa «perspectiva histórica», determinar «cuándo y cómo se definió una continuidad ininterrumpida de obras y autores, informados casi siempre de integrar un proceso de formación literaria» (I, 25). Por qué se busca individualizar una «tradición continua» de «estilos, temas, formas o preocupaciones». Por qué es necesario un «comienzo»: «Ya que es preciso un comienzo, tomé, como punto de partida las *Academias dos Selectos* y de los *Renascidos* y a los primeros trabajos de Claudio Manuel da Costa, poniendo de relieve, para facilitar, la fecha de 1750, que es en verdad puramente convencional» (I, 25).

La «perspectiva histórica» es, pues, una perspectiva ideológica y como tal se manifiesta cuando el criterio de pertinencia que la rige es explicitado: «el lector percibirá que me coloqué deliberadamente en el ángulo de nuestros primeros románticos y de los críticos extranjeros que, antes que ellos, situaron en la fase arcádica el inicio de nuestra verdadera literatura, gracias a la manifestación de temas, sobre todo el Indianismo, que dominaron la producción ochocentista». Revisar en la «perspectiva actual» la concepción de esos críticos, que entendieron la «literatura del Brasil como expresión de la realidad local y, al mismo tiempo, como elemento positivo de la construcción nacional». Por otro lado, en un movimiento de contrapartida, que responde a la ya subrayada postura «disfórica» del crítico, es aceptado que la misma disposición provechosa puede muchas veces redundar en los escritores «en perjuicio y desorientación bajo el aspecto estético», lo que, en el límite, excluye alguna de sus manifestaciones del «terreno específico de las bellas letras».

El privilegio de la función referencial y de la función emotiva

Queda, así, definido el carácter convencional», convencionado (y, ya en ese primer nivel, ideológico) de la alegada «perspectiva histórica». Esa perspectiva, además de no excluir otras orientaciones, supuestamente no-históricas, —es lo que postula en I, 25— no podrá, además, como veremos, dejar de admitir la existencia de otra noción



no-homogénea de historia literaria, igualmente «sensible a la dinámica de las obras en el tiempo», pero dispuesta a encararla con un enfoque no-lineal de evolución. Dicho esto, se puede pasar a una nueva etapa del trabajo «desconstructor». Se impone ahora examinar el «modelo de lectura» que corresponde a esa «perspectiva histórica», que le es solidario como su correspondiente especular (de «espejo») en el plano que llamaré «semiológico».

En «Literatura como sistema» (I, 23-25), Antonio Candido expone una concepción estructural de la literatura, articulada en un esquema triádico: 1) *producción* («conjunto de productores literarios más o menos conscientes de su papel»); 2) *recepción* («conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de público, sin los cuales la obra no vive»); 3) *transmisión:* «un mecanismo transmisor (de modo general, un lenguaje, traducido en estilos), que une los unos a los otros». Ese esquema triádico de «elementos» responde a una idea de literatura como «tipo de comunicación inter-humana» y «sistema simbólico». Nada más oportuno y justificado, por tanto, que situarlo en otro modelo estructural, aquel diseñado por Roman Jakobson en *Lingüistics and Poetics* con el fin de estudiar las «funciones del lenguaje» y, entre ellas, definir el lugar de la «función poética». Escribe Jakobson: «Para tener una idea general de esas funciones es necesaria una perspectiva sumaria de los factores constitutivos de todo proceso lingüístico, de todo acto de comunicación verbal. **El remitente** envía un **mensaje** al **destinatario**. Para ser eficaz, el mensaje requiere un **contexto** al que se refiere (el *referente*, en otra nomenclatura, algo ambigua), aprensible por el destinatario, y que sea verbal o susceptible de verbalización; un **código**, total o parcialmente común al remitente y al destinatario (o, en otras palabras, al codificador y al descodificador del mensaje); y, finalmente, un CONTACTO, un canal físico y una conexión psicológica entre el remitente y el destinatario, que los capacite a ambos a entrar o permanecer en comunicación». El esquema jakobsiano es el siguiente:

Contexto (Referente)

Remitente .... **Mensaje** .... **Destinatario**

Contacto

Código

Subsumido en el de Antonio Candido, tenemos:

Realidad

(«diferentes esferas de la realidad» (I, 24))

Productor .... **Comunicado (Obra, LS,26)** .... **Receptor**

(Comunicante Artista, LS,26) | **(Comunicando Público, LS,26)**

Contacto

(«elemento de contacto entre los nombres» I, 24)

Código

(«mecanismo transmisor» «lenguaje, traducido en estilos», I, 23)



Para ejecutar la operación que nos propusimos, fue necesario complementar la terminología del vol. I de la *Formación de la literatura brasileña* («Introducción: 1. Literatura como sistema» con la de *Literatura y Sociedad*, 1965 («La literatura y la vida social», 1957/8); este último ensayo, con su título original *Arte y Sociedad*, Boletín de Psicología, n° 35-36, año V, S. Paulo, 1958, viene, además, expresamente referido en nota al pie del «Prefacio» de 1962 de la 2ª ed. de la *Formación*, hasta el punto en que la «existencia del triángulo 'autor-obra-público' en interacción dinámica» es dada como *conditio sine qua non* para una literatura «configurarse plenamente como sistema articulado». Nótese que, en la *Formación* (I, 23), entre los tres elementos que se conjugan en el modelo, el **mensaje** (el texto, la información estética, la obra) no está resaltado sino que se alude a él metonímicamente ya que el énfasis es dado al **mecanismo transmisor**, el vehículo de la transmisión, y no propiamente a la **transmisión** en sí misma, al **mensaje transmitido**, a su materialidad en cuanto **texto**.

Prosiguiendo la comparación, tenemos que, para Jakobson, a cada uno de los seis «factores» de su modelo corresponde una determinada «función del lenguaje». Así la orientación centrada en el **remitente**, corresponde a la **función emotiva o expresiva**, también llamada por Karl Bühler **kundgabefunktion**, «función de esteriorización» o de «expresión»; función de «exteriorización psíquica», como diría J. Mattoso Cámara Jr. En el modelo de Candido, al polo **productor o comunicante** correspondería la función de expresar «las veleidades más profundas del individuo» (I, 23-24); o como está explicitado en II, 364, en un pasaje en el que se habla de la «crítica de los creadores» y de su aspecto programático: «definir sus propias intenciones, hasta entonces meras veleidades o impulsos subconscientes», o «sueño interior»; en LS, p. 26, el arte es definido como «comunicación expresiva, expresión de realidades profundamente radicadas en el artista, más que transmisión de nociones y conceptos»; en ese mismo paso, el papel *esencial* de la «intuición» es resaltado; se aplaude, entonces, la «estética idealista» de Croce, para la cual el arte «expresa apenas trazos irreductibles de la personalidad», aquello que constituiría su «mérito» (a pesar de las objeciones del sociólogo a las «consecuencias teóricas» de está estética): «señalar este aspecto intuitivo y expresivo del arte»; incluso en LS, 30 la obra es vista como «vehículo de sus (NB: del artista) aspiraciones individuales más profundas». Hasta la elección, reiterada, de la palabra «veleidades» es aquí un buen índice del carácter emotivo-expresivo que define la postura del **comunicante (productor, artista)** en el modelo de Candido; «veleidades», en el diccionario *Pequeño Aurélio*, tiene las acepciones de «voluntad imperfecta; intención fugaz; capricho; liviandad; utopía; volubilidad; en el *Diccionario Etimológico Nova Fronteira* se registra «voluntad imperfecta, duvitativa», como acepción original, y «pretensión» como acepción extensiva, aclarándose que se trata de una adaptación del fr. *velleité*, del lat. *velleitas*, —atis. de *velle*, «querer». Aquello que Jakobson denomina **función emotiva**, podría, pues, con apoyo de Candido, llamarse **función comunicativa-expresiva.** Esto implica una translación a otro «factor», **contexto o referente** en el cual está centrada la **función referencial, denotativa, cognitiva**. Se trata,



de hecho, según Candido, de interpretar las «diferentes esferas de la realidad» (ya que, en el «sistema simbólico» que es la literatura, aquellas «veleidades más profundas del individuo se transforman en elementos de contacto entre los hombres, y de **interpretación de las diferentes esferas de la realidad**»). O sea, lo que está en juego aquí son los «factores externos» o de «contexto» (I, 16, LA, 3-9), «factores externos» que, como subraya con toda razón el crítico, se vuelven internos en el momento en que, dialécticamente, desempeñan «un cierto papel en la constitución de la estructura» de la obra es la «materia del libro» en cuanto «factor de la propia construcción artística» (LS, 7). La función centrada en el factor **contacto** (la función **fáctica**, designación que Jakobson encontró en la *phatic comminion* de Mallinowski) también es reconocida como modelo de Candido: como se deduce de la cita anterior, en la literatura, en cuanto «sistema simbólico», la función **comunicativo-expresiva**, ejercida por el **comunicante** a través del **mecanismo transmisor** de que dispone, engendra «elementos de **contacto** entre los hombres», es decir, entre **productor (comunicante)** y **receptor (comunicando, destinatario, público)**. Se trata más acentuadamente en el modelo de Candido, de una función **transitivo-integradora**, o mejor dicho, **bitransitiva**, una vez que esa función de «vinculación» o «eslabón» apenas permanece en el establecimiento del contacto lingüístico entre los miembros de una comunidad; pero, en el «sistema simbólico» llamado «literatura», afecta el **receptor** o **público** «como *alguien* para quien se expresa *algo*» (LS, 26). A esta orientación vuelta hacia el **destinatario**, Jakobson denomina **función conativa** (de latín *conatum:* impulso, esfuerzo, acción de imponerse a una resistencia o suscitar una reacción). Es el campo de la **appelfunktion** de Bühler, función de llamar, «exhortativa», «persuasiva». Aquí Candido parece situar el elemento «efecto» del «proceso de comunicación» (LS, 26), que se trataría, en el caso de la literatura, de un proceso de toma de «conciencia» de la «existencia espiritual y social» de un pueblo (**público**), II, 369,y de la consecuente formación de «patrones» de «pensamiento» o «comportamiento» (I, 24). La **función conativa** de Jakobson, podría, en Candido, con énfasis que le es característico, llamarse **función conscientizadora**.

Pero el modelo de Jakobson reconoce además estas otras dos funciones: la **metalingüística**, centrada en el factor **código**, y la **poética**, apoyada en el propio mensaje, autorreferencial por tanto, ya que enfoca el aspecto sensible, la configuración material del texto. En el modelo de Candido, la función «metalingüística» es vista apenas como explicitación de lo que sea el **mecanismo transmisor** («un lenguaje, traducido en estilos»), cuya función **transitivo-integradora** es enfatizada (I, 23: mecanismo «que relaciona unos a otros», o sea, **productores** o **receptores**). La función «poética» tampoco es puesta de relieve ya que el propio «texto» es introducido metonímicamente en el modelo triádico, poniéndose el énfasis, más de una vez, en su *vehículo,* aquel mismo **mecanismo** próvido de función **transitivo-integradora**. Que la **función poética** y la **función metalingüística** puedan aliarse en una práctica literaria con dominante lúdica o crítico-estructural, es algo que parece no caber en esa modelización triádica de la literatura como «sistema simbólico» de «comunicación inter-humana»



Dicho esto, ya es posible llegar a una primera conclusión. El modelo semiológico, articulado por Antonio Candido para descubrir la formación de la literatura brasileña, privilegia las funciones **emotiva** y **referencial**, acopladas en la función **comunicativo-expresiva** de exteriorización de las «veleidades más profundas del individuo» y de «interpretación de las diferentes esferas de la realidad».

La generalización del modelo romántico y su absolutización como modelo de la literatura

El corolario de esa primera conclusión es inmediato: la literatura que privilegia la función **emotiva** es, en la lección de Jakobson, la literatura romántica, expresión del yo lírico. Cuando al privilegio de esta función **emotiva** se alía una vocación igualmente enfática relacionada con la función **referencial** (para la literatura de la 3ª persona pronominal, objetiva, descriptiva, tal como se caracteriza en la *épica*), es posible decir que estamos ante un modelo literario de tipo romántico imbuido de aspiraciones clasicistas (aspiraciones que se convierten, en un momento de apogeo, en «clasicismo nacional»). La constitución de ese modelo coincide, no por mero azar, con el esquema propuesto por la historia literaria del siglo pasado, orientada hacia la revelación evolutivo-gradualista de la «individualidad nacional». Es lo mismo que refiere Jauss: «La nueva historia de las literaturas nacionales entraba en coincidencia en el plano de las ideas con la historia política, pretendiendo mostrar, mediante el encadenamiento coherente de todos los fenómentos literarios, cómo la individualidad ideal de una nación se desenvolvía desde sus comienzos casi míticos hasta su plena realización en un clasicismo nacional». Así también podría ser descrito el proyecto «de nuestros primeros románticos y de los críticos extranjeros, que antes que ellos, localizaron en la fase arcádica el inicio de nuestra verdadera literatura (I, 25); proyecto que Antonio Candido se propone ultimar en la *Formación*, «revisándolo en la perspectiva actual». Se trata de un proyecto que el propio crítico define como «proceso rectilíneo de abrasileñamiento» (LS, 107), «proceso de construcción genealógica» (LS, 206) con lo cual «el punto de vista moderno» tendería a concordar, hechas, las cláusulas que transfieren un estado de reflexión de la fase ingenua triunfalista hacia la fase propiamente crítica: «lo que realmente interesa es investigar cómo se formó aquí una literatura, concebida menos como apoteosis de *cambucás* y *morubixabas*, de *sertanejos* y *cachoeiras* que como manifestación de los grandes problemas del hombre de Occidente en las nuevas condiciones de existencia» LS. 108).[1]

Es obvio que tampoco por definirse como orientado por una aparentemente exenta «perspectiva histórica» ese proyecto deja de manifestarse, incluso en ese nivel, como ideológico. De hecho, el proyecto convierte el interés particular del romanticismo nacionalista (la perspectiva romántico-misionaria) en «verdad» (interés) historiográfica

1 «cambucás», «morubixabas», «sertanejos» «cachoeiras», como si dijeramos en España, toros y flamenco, sardanas y cocidos; tópicos regionales con motivo de frutas y paisajes.





general («nuestra **verdadera** literatura», I, 25). Desde este punto de vista es enfocada en la *Formación* lo que sea «literatura» en cuando «sistema simbólico»; aún así, al concepto así resultante, se le confiere carácter definitorio general. O sea, en el concepto definidor, las características distintivas de lo que sea «literatura» son tomadas como préstamo a la visión específica y particularizante que, del fenómeno literario, se hace el propio romanticismo... Estamos, pues, en pleno «círculo hermenéutico»; el modelo de explicación, que comienza por definir, en un plano de generalidad, lo que sea literatura como «sistema simbólico» extrae las notas distintivas de esa definición, que se propone como universal, del propio fenómeno literario singularizado que pretende explicar (la evolución de la literatura brasileña del arcaísmo pre-romántico, hasta la llegada con Machado de Assis, del momento crítico del nacionalismo posromántico, ya, por decirlo así, decantado en un clasicismo». Aquí se sitúa la cuestión de la «objetividad» y de lo que en ésta pueda haber de relativo (de ilusorio, por tanto). «Perspectiva histórica», «punto de vista histórico» (I, 24), «orientación histórica» (I, 25) son expresiones que no pueden ser aceptadas como verdades objetivas, dotadas de unicidad de sentido, apodícticas. Antes deben ser examinadas en sus elementos lexicales constitutivos. Como «perspectiva», «punto de vista» u «orientación», no definen otra cosa sino un enfoque particularizante: aquel peculiar al proyecto historiográfico de nuestro romanticismo nacionalista; en cuanto «histórico» (el «punto de vista») o históricas (la «perspectiva» o la «orientación»), sólo lo son en la medida en que corresponden a un concepto también particular e ideológico de historia: la *Historia rectilínea,* comprometida con una concepción metafísica de la propia historia culmina en la entificación de la idea de nacionalidad, entendida según el «esquema lineal del desenvolvimiento de la presencia» deslindado por Derrida en la *Gramatología,* el mismo esquema substancialista de la marcha lineal y continua de la evolución literaria, cuestionado por Jauss en nuestro campo de estudios.

El efecto semiológico

La exclusión —el «secuestro»— del barroco en la *Formación de la literatura brasileña* no es, por tanto, meramente el resultado objetivo de la adopción de una «orientación histórica», que separa la literatura como «sistema» de «manifestaciones literarias, incipientes y asistemáticas». Tampoco es histórica, en un sentido unívoco y objetivo, la perspectiva que adopta para la inexistencia de Gregorio de Mattos dentro de la formación de nuestro «sistema literario» (I, 24). Esa exclusión —ese «secuestro»—y también esa inexistencia literaria, dados como «históricos» en el nivel manifiesto, son, ante una visión «desconstructora», efectos, en el nivel profundo, latente, del propio «modelo semiológico» ingeniosamente articulado por el autor de *Formación.* Modelo que confiere a la literatura como tal, *tout court,* las características peculiares al proyecto literario del romanticismo ontológico-nacionalista. Modelo que enfatiza el aspec-

to «comunicacional» e «integrativo» de la actividad literaria, tal como éste se había manifestado en la peculiar síntesis brasileña de clasicismo y romanticismo («mezcla de artesano neoclásico y bardo romántico», I, 28) de la cual emerge una «literatura empeñada», con «sentimiento de misión» en grado tan elevado que llegaba, en ocasiones, a impedir el «ejercicio de la fantasía», pero por otro lado era capaz de conquistar «sentido histórico y excepcional poder comunicativo» y, así, transformarse en la «lengua general de una sociedad a la búsqueda de autoconocimiento». En ese modelo, evidentemente, no cabe el Barroco, en cuya estética son enfatizadas la *función poética* y la *función metalingüística*, la autorreflexibilidad del texto y la autotematización inter e intratextual del código (meta-sonetos que desarman y desnudan la estructura del soneto, por ejemplo; citas, paráfrasis y traducción como dispositivos plagiotrópicos de dialogismo literario y disfrute retórico de estilemas codificados). No cabe el barroco, estética de la «superabundancia y del desperdicio» como la definió Severo Sarduy: «contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad, servir de vehículo a una información —el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y en la pérdida parcial de su objeto». El Barroco, poética del «vértigo de lo lúdico», de la «ludicización absoluta de sus formas», como lo ha conceptuado Alfonso Avila. El Barroco que —en la concepción de Octavio Paz, refiriéndose a Sor Juana Inés de la Cruz, contemporánea de nuestro Gregorio,— produjo en el espacio americano, un poema crítico, reflexivo y metalingüístico, un «poema de la aventura del conocimiento», *Primero Sueño* (ca. 1685), que se anticiparía, como tal, a ese poema-límite de la modernidad que es el *Coup de Dés* de Mallarmé....

La continuación de lo que es efecto semiológico implícito en la estructura del modelo, se convierte explícitamente en juicio de valor (dubitativo, restrictivo) en la *Presencia de la literatura brasileña* (vol. I, «De los orígenes al romanticismo»), 1964. En esa obra, cuando ya había transcurrido la mitad del siglo en el que se ha revalorizado el barroco (Dámaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca en España; Eliot y los «metaphysical poets» en lengua inglesa; Walter Benjamin y la revalorización de la «alegoría» como dispositivo estético en el «auto fúnebre» de la literatura alemana del período; Luciano Anceschi y la polémica anti-Croce en lo que se refiere al «Ermetismo» italiano), se pone en duda, a la vista de los «extremos del barroco literario», tanto la «autenticidad» como la «permanencia de su comunicación». Aquí «autenticidad» y «permanencia» son valores «auráticos», no-críticos, a-históricos, en la medida en que son conducidos por un canon axiológico absoluto, elevado a la condición de la verdad atemporal: el del Romanticismo de aspiraciones clasicizantes, donde ya comenzó a latir una vocación «realista» —otro nombre, más palatable, para «clasicismo nacional»; un romanticismo purgado de su indisciplina y de sus fijaciones localistas (en lo «pintoresco» y en lo «material bruto de la experiencia») gracias al «rigor» y a la «contención emocional» del arcadismo neoclásico que le sirvió de vestíbulo nativista. En la misma obra, en la parte de la antología reservada a Gregorio de Mattos, la contribución de nuestro mayor poeta barroco (y uno de los mayores de toda nues-



tra literatura) es juzgada severamente: «como hoy la conocemos, su obra es irregular, teniendo valor sólo por una minoría de versos». (En ese juicio se hace eco de otro de 1955 del ensayo «El escritor y el público»: ...el gran irregular, sin resonancia ni influencia que fue Gregorio de Mattos en su etapa brasileña», LS, 92).

El modelo lineal y la tradición continua

La *Formación* privilegia —y lo deja visible como una glosa que recorre las entrelíneas— un cierto tipo de *historia:* la evolutivo-lineal-integradora, la ruta de «encarnación literaria del espíritu nacional» (I, 26); un cierto tipo de *tradición,* o mejor, «una cierta continuidad de la tradición» (I, 16): aquella que, «nacida en el dominio de las evoluciones naturales», fue transplantada al del espíritu ordenando las producciones de éste en una «continuidad substancial», armoniosa, excluyente de toda perturbación que no quepa en esa progresión finalista (véase, en el caso del propio romanticismo que le sirve de paradigma, la minimización de Sousândrade, debido al aspecto «barroquizante» en gran parte de su dicción, de manera notoria en *Guesa);* una cierta concepción *vehicular* de la literatura: la «emotivo-comunicacional» que preside la vertiente «canonizada» de nuestro Romanticismo. Con base en esos presupuestos constituye su modelo de descripción y de explicación. El modelo es necesariamente reductor: lo que en él no cabe es puesto aparte bajo el marbete de «manifestaciones literarias» por oposición a la «literatura propiamente dicha», a la literatura en cuanto «sistema». En este punto, para garantizar la eficacia del modelo, se refuerza su lógica interna con un argumento «cuantitativo». Ya que no se puede negar a aquellas «manifestaciones» un mínimo de carácter sistemático y de integración triádica —pues hubo «productores», y notables, de la envergadura de Gregório en la poesía y del padre Vieira en la prosa—; hubo «textos» —y de los mayores de nuestra literatura— aunque «vehiculados» por mecanismos transmisores peculiares de la época: la publicidad de la comunicación oral; la «maleta directa» de los «códices de mano»; y hubo «público»: Gregorio, escribe Segismundo Spina, «fue sin duda el primer impreso y el primer diario que circuló en la Colonia»; y más. «Gozó de extraordinaria reputación su mordacidad literaria: el padre Manuel Bernardes a ella se refiere (*Nueva Floresta*) y Vieira en alguna ocasión se quejó de que mayor fruto producían las sátiras de Gregório que sus sermones»; ya que todo eso es innegable (... el poeta andarín no es propiamente un marginal: al contrario, parece insertarse con mucha mayor pertinencia en la sociedad, en la cualidad de cantor transmisor de poesía y noticia, comunicador..., J. M. Wisnik), en tanto permite mostrar, desde el ángulo cuantitativo, cómo es relativo ese público («estertóreas y dispersas manifestaciones sin resonancia», I, 16; «los círculos populares de cantigas y anécdotas», LS, 92). Sólo así la metáfora ontológica de la simplicidad del «origen», convencionalmente fechable (1750), es la metáfora genealógica de la secuencia coherente de sucesos, regido por el tropismo de un *teloso* cenit

común, podrá sustentarse y afirmarse, *tout court,* como «perspectiva histórica».

Una literatura integrada

El problema del público (de la «recepción» y del «efecto») en la *Formación de la literatura brasileña* —obra que se podría también llamar *Historia evolutiva del romanticismo en el Brasil,* ya que en ella el barroco no tiene puerta de acceso— acaba siendo tratado con un criterio armonizador, de concordancia que da énfasis al aspecto *integrativo* del proceso recepcional.

Polemizando con la sociología literaria de Robert Escarpit, Jauss pondera: «No se agota la relación entre literatura y público diciendo que toda obra tiene su público específico que puede ser definido por la historia y por la sociología; que todo escritor depende del medio, de las concepciones y de la ideología de su público, y que la condición del éxito literario está en un libro que exprese (lo que el grupo esperaba, que revele el grupo a sí mismo)». A eso, a esa «concordancia entre el proyecto de la obra y la expectativa del grupo social», Jauss llama concepción resultante de un «objeto reductor», viendo en ella un impedimento a la explicación de la «acción retardada» o «durable» de las obras. A esa perspectiva sociológica determinista, prefiere otra que considera «mucho más ambiciosa»: la de Auerbach, que se le figura capaz de dar cuenta de las «múltiples rupturas epocales en la relación entre escritor y público».

Público, en la *Formación,* es un «conjunto de receptores» orgánicamente vinculado a un «conjunto de productores» por un «mecanismo» que asegura la «transmisión» de un «sistema de obras» ligadas por (destáquese) «**denominadores comunes**» (I, 23). El público visto como componente de un sistema homogéneo, reconciliado y, así, definido en función de una literatura descrita en la perspectiva de la *serie acabada* (en la línea de las «Historias de las literaturas nacionales» del siglo pasado) y que aspira al clasicismo verocéntrico del sentido pleno (aquella «lengua general de una sociedad a la búsqueda de autoconocimiento», I, 28). A ese público de «agregación» corresponde la constitución progresiva de un canon preferencial de obras y autores, cuya reconstitución incumbe a una historiografía que se da por tarea «representar, a través de la historia de los productos de su literatura, la esencia de una identidad nacional en busca de sí misma».

Con una perspectiva más flexible, no encerrada en esa «clausura metafísica» (que supone también una fijación epocal, un ciclo evolutivo concluso), podría ganar otra luz el enfoque del caso Gregorio de Mattos. Un poeta que tuvo un primer público efectivo y que documentadamente lo afectó (no importa si ese público era reducido, en las condiciones del tiempo, que no eran apenas brasileñas). Un poeta cuya producción es marcadamente representativa de un estilo (el barroco) que a su vez la transciende y que se prolonga en sus efectos (estilemas) más allá de ella, en el espacio



literario, incluso después de que esa obra y su autor, como tales, hayan experimentado un proceso de ocultación y pasado de ser ostensivos a recesivos en el horizonte recepcional.

Por otro lado, una concepción «objetivista—produccionista», guiada por el criterio de concordancia integrativa y por la verificación de una «densidad apreciable» (I, 16) en la relación público-autor («vida literaria») tendría dificultades en lidiar con el problema de la recepción de las literaturas antiguas, donde hay que considerar «obras de autoría desconocida, propósitos autorales no claros, relaciones con fuentes y modelos apenas directamente discernibles»; cuando, en fin, los lectores virtuales están inscritos en el propio texto, bajo la forma del «contexto de las obras que el autor suponga, explícita o implícitamente, conocidas del público que le era contemporáneo». En el caso de Gregório de Mattos y de nuestro barroco del periodo colonial, esas cuestiones son mucho menos complejas, pues, aunque no haya una verdadera edición crítica de nuestro gran abolengo del Recóncavo, hay la tradición oral, los apógrafos, la testificación de un público y las reacciones que junto a éste suscitó la lengua ferina del «Boca del Infierno»; hay, sobre todo, el propio barroco que, como gran código universal de la literatura del tiempo, dominó nuestra escena literaria desde Camôes y se prolongó en nítidos trazos barroquizantes en la poesía de los propios arcádicos, en las «monstruosidades escritas en portugués macarrónico» del «padre rococó» Odorico Mendes disperso y en la implosión subversiva de Sousândrade que arruina, excéntrico, la construcción armoniosa de nuestro romanticismo oficial. Resolver tales cuestiones en el plano recepcional no puede consistir simplemente en postular que, donde no haya un público «sistémico» (denso, concorde, integrado), no habrá literatura propiamente dicha y digna de registro —no habrá historia avalable en términos formativos— sino apenas «manifestaciones literarias», escenario «ralo» y «disperso», limbo afónico («sin resonancia») donde la *voz del Ser* aún no se «incorporó», pre-historia in-forme inexistente como «perspectiva histórica»... ¿Qué sucedería si tuviéramos que analizar con un criterio «sistemático» semejante la existencia literaria de producciones tan remotas en el tiempo (y no sólo recuperadas por los eruditos después de siglos de olvido) como las de la poesía provenzal, por ejemplo?

Pero, en el caso de Gregório de Mattos, hay aún una circunstancia relevante que debemos considerar y que hace más aguda la paradoja: ¿Cómo puede no existir desde la «perspectiva histórica» un autor que es fuente de esa misma historia? «Es por intermedio de ellos y de los cronistas de la época que podremos reconstruir con gran fidelidad el retrato de la sociedad brasileña del siglo XVII», asegura S. Spina hablando de Gregório y de Vieira. «Tal vez la fuente que revela la mejor opinión de la época sobre los desembargadores y la Relación, no sea la información histórica tradicional, sino la poesía del bahiano satírico Gregório de Mattos y Guerra» destaca Stuart B. Schwart. ¿Cómo se puede proclamar ese vacío historiográfico, contestado por una inscripción historial que el texto gregoriano exhibe gozosamente en su trama, sin, al mismo tiempo, cuestionar la propia noción de historia que condiciona esa perspectiva excluyente?

Mientras tanto todo eso se explica como ensayo (admirablemente bien conducido en el nivel de lo estricto de su propuesta) de escribir la historia literaria promoviendo a primer plano la «función ideológica» —en el caso brasileño, el objetivo misional de concienciación de lo «nacional», propio del proyecto romántico. Esa función, de entre las tres del conjunto delineado en LS, 53-56, es dada como «importante para el destino de la obra y para su apreciación crítica». Pero de ella también se dice, en relación a la producción literaria, que «de modo alguno es el amago de su significado, como acostumbra parecer a la observación desprevenida»

El autor de la *Formación* tuvo necesariamente que inclinarse a la *integración* descuidando la *diferenciación* (LS, 27), a fin de poder configurarla en el diseño que les otorgó, y, así, ejecutar con un trazo armonioso su programa: «describir el proceso» (**evolución literaria** dotada de una cierta «**continuidad de la tradición**» y de «**integración orgánica**» o «**coherencia**» en cuando a las «**producciones**») «por medio de la cual los brasileños» (**público**) «tomarán conciencia» (**función connotativo-persuasiva**) de su existencia espiritual y social a **través** de la literatura» (**concepción vehicular de las obras como «mecanismo transmisor»** de un «**comunicado**»), «combinando de manera variada los valores universales» (los **grandes temas**, «**patrones universales**», **codificados en un «tópico** unicador de las **letras de occidente**») «con la realidad local» (**función cognitivo-referencial**) «y de esta manera ganando el derecho a expresar» (**función emotivo-comunicacional** coloreada indirectamente por una alusión a la **función poética**, aunque apenas en términos de «**estilización**»; «estilizar para nosotros (...) los sentimientos» y «las observaciones», (I, 10): «su sueño, su dolor, su júbilo, su modesta visión de las cosas y de lo semejante» (II, 369).

El barroco dudoso

Esta tarea, por lo que se puede imaginar, habrá sido facilitada por la reserva que el autor de la *Formación*, afín a una «literatura eminentemente interesada» (I, 18) aunque menor, «pobre» y «flaca», (I, 10), manifiesta en cuanto al aspecto autorreflexivo y lúdico de la obra literaria, poniéndonos de sobreaviso, siempre que se silencia, en cuanto a la *incomunicabilidad* ante los lectores, que resultaría de la conversión del arte en «mera experimentación de recursos técnicos» (I, 28); o, aún, alertándonos contra las «pretensiones excesivas del formalismo», que alcanzarían, «en los casos extremos, a reducir la obra a problemas del lenguaje, sea en el sentido amplio de la comunicación simbólica», sea «en el estricto de la lengua» (I, 33).

Esa actitud de desconfianza inspirará, en *Presencia* (I, 15-16), la aversión, las dudas judicativas en el abordaje del barroco brasileño. En una primera apreciación generalizadora, las realizaciones del período serán implícitamente desvalorizadas como poco originales en el plano de la «creación literaria» («pero lo que ocurre como expresión de creación literaria es imitación o transposición»). Al continuar, el crítico o, mejor,



los críticos, pues la obra se debe a diversos autores, se muestran dispuestos a poner a salvo, «parcialmente», el «sentimiento nativista» o la «lenta definición de una conciencia crítica» (es decir, aquello que, en nuestro barroco, a despecho de su alegada fragilidad en el plano estético, podría ya anunciar características que merecerían destacarse en el proyecto romántico-nacionalista...). Ese juicio valorativo, marcado por la cautela y por la desconfianza, en el que parece insinuarse (en el matiz despreciativo de términos como «imitación» y «transposición») algo del argumento silviojulista del «plagio», dificilmente sustentable a esta altura de los estudios intertextuales, toma proporciones mayores cuando tiene por objetivo a un poeta considerablemente menos importante que Gregório, pero de innegables méritos artesanales: Botelho de Oliveira. Esta actitud se expresa entonces claramente como rechazo: «Estamos en el ámbito del barroco vacío y malabarístico, contra el que se levantarán los arcádicos, y que pasó a la posteridad como índice peyorativo de la época» (LS, 111-112). Un rechazo que no vacila en acomodarse, sin crítica, a los términos de un cliché cuestionable: *gongorismo* igual a mal gusto, estilo rebuscado y hueco. Léase la voz «culteranismo» en el *Diccionario Manual* de la Real Academia Española, edición de 1950 (Espasa Calpe): «Sistema de los *culteranos* o cultos, que consiste en no expresar con naturalidad y simplicidad los conceptos sino con falsedad y amaneramiento, a través de voces peregrinas, construcciones rebuscadas y violentas y estilo oscuro y afectado»).

¿Dónde reconocer, en los pasajes citados, al crítico que hace elogio de lo «gratuito»? (I, 27) La «gratuidad que da alas a la obra de arte», de la cual carecerían los autores brasileños, sobrecargados por el contrario de «fidelidad documental o sentimental vinculada a la experiencia bruta». Y a esa reflexión aún añade: por otro lado, el coraje o espontaneidad de lo gratuito es prueba de maduración en el individuo y en la civilización; y en los pueblos jóvenes parece traición y flaqueza».

Y por ello, el mismo crítico que, en un movimiento antitéticamente pendular en relación a ese elogio de lo «gratuito» en cuanto que factor creativo, niega la existencia de nuestra literatura, «hasta el Modernismo» de un «escritor realmente difícil, a no ser que se trate de la dificultad fácil del rebuscamiento verbal» (LS, 101). ¿Qué quiere decir exactamente esta fórmula? El padre Vieira, con su «discurso ingenioso», ¿es un escritor fácil? ¿Lo es Sousândrade? ¿Es fácil Euclides? O todos ellos son «falsas exageraciones», como lo fueron «mutatis mutandis», para la crítica adversa de su tiempo Góngora, el «ángel de las oscuridades», el «monstruoso» Hölderlin de las traducciones sofoclianas, Mallarmé, el «oscuro»... ¿El éxito comunicativo del Euclides *difícil* (o, en otros términos, el de Augusto dos Anjos), los vuelve, a uno como a otro, pseudo-exagerados en el sentido peyorativo del verbalismo vaniloquio? ¿Todo ese argumento, por otro lado, no elucidaría la desconfianza del autor de la *Formación* en cuanto a los rebuscamientos del estilo barroco, en la época misma de la revalorización hispánica e iberoamericana de ese estilo?

Para la *visión armada* de un crítico que distingue con lucidez entre un «arte de agregación» y un «arte de digregación» (LS, 27); que sustenta que «la propia literatura

hermética presenta fenómenos que la vuelven tan social para el sociólogo como la poesía política o la novela de costumbres» (LS,25); que afirma: «los artistas incomprendidos o desconocidos de su tiempo, pasan realmente a vivir cuando la posteridad define finalmente su valor. De este modo el público es factor de ligazón entre el autor y su propia obra» (LS, 45); que, finalmente, defiende la «superioridad de lo estético, incluso en estudios literarios de orientación o naturaleza histórica» (I, 16-17); para la *visión armada* de ese crítico no debe haber sido una decisión simple rasurar la *diferencia* del barroco y, con ese gesto, «economizar» todo el seiscientos en su modelo de explicación de la formación de nuestra literatura. Aún más teniendo en cuenta que el barroco —y no sólo entre nosotros— fue,a su modo, un arte de comunicación lúdica, de compromiso persuasivo, como también de la afectividad erótica y del desafecto satírico, formas ambas de afectar a un público de destinatarios bastante corpóreos; no sin razón Gregório despertó odios y fue «despachado» para Angola. La noción cuantitativa de un público indeterminado, coetáneo a la obra, no parece tener aquí, en su determinismo «objetivista», suficiente peso de convencimiento. Sobre todo cuando en el periodo colonial las relaciones entre el escritor y el «gran público» acaban siendo definidas, emblemática y paradójicamente, en términos de «ausencia» (LS, 101): «es que en el Brasil, a pesar de existir tradicionalmente una literatura accesible, en la gran mayoría se verifica la ausencia de comunicación entre el escritor y la masa» (...) «Por ejemplo, el escritor se habituó a producir para públicos más restrictos, y a contar con la aprobación de los grupos dirigentes, igualmente reducidos. Ahora, estas circunstancias ligadas a la aplastante mayoría de iletrados que aún hoy caracteriza el país, nunca le permitió un diálogo efectivo con la masa, o con un público de lectores suficientemente amplio para sustituir el apoyo y el estímulo de las pequeñas élites. Se pregunta entonces: salvando las diferencias, ¿que habrá cambiado esencialmente en nuestro «sistema literario» desde las «ralas y dispersas manifestaciones sin resonancias» de nuestra pre-literatura asistemática? El hecho de Gregório, sin prejuicio de haber «permanecido en la tradición local de Bahía», no haber sido redescubierto sino en el Romanticismo (I, 24), no es tampoco argumento irrefutable para que no entreteja una concepción lineal y finalista de la historia literaria; para quien no la vea desde la perspectiva del ciclo acabado sino más bien como el movimiento siempre cambiante de la diferencia; para quien esté más interesado en los momentos de ruptura y transformación (índices sismográficos de una temporalidad abierta, donde el futuro ya se anuncia) que en los «momentos decisivos» (formativos en una acepción rectilínea de un escalonamiento ontogenealógico) encadenados con vista a un instante de apogeo o término conclusivo. De la perspectiva de esa temporalidad no restricta, el caso de Gregório, en cuanto que hiato en el horizonte recepcional, no difiere fundamentalmente del caso de Góngora en España; del caso (aún irresuelto y sin rescate) del barroco portugués; de los casos Caviedes y Hernando Domínguez Camargo en la América Hispánica, para no citar sino ejemplos absolutamente expresivos. Hagamos a propósito un excurso.



La «gongorofobia», el horror a Góngora, traducido en «ausencia» («menosprecio e ignorancia») del poeta de las *Soledades*, duró, como mínimo, dos siglos en la literatura española; del siglo XVIII, que «reacciona en dirección al racionalismo, a la sobriedad, y en el cual «la poesía se convierte en prosa»; el siglo XIX, «total, absolutamente refractario a Góngora». Es lo que afirma Gerardo Diego, en su introducción a la *Antología poética en honor de Góngora*, publicada en 1927 con ocasión del tercer centenario de la muerte del poeta. El auge del rechazo ocurrió, según Diego, entre «1850-1990, época de la más triste indigencia, triunfo de la gongorofobia oficial», hasta que el rescate (el nuevo desdoblamiento, ahora favorable, de la historia receptiva de la poesía gongorina) comienza a despuntar con el gran renovador de las letras hispanoamericanas, Rubén Darío, precedido por los simbolistas franceses (que encontraron analogías entre Góngora y Mallarmé...). Todavía, en la *Historia de la literatura española* de Juan Hurtado de la Serna y Angel González Palencia, profesores de la Universidad de Madrid, publicada en 1921, se puede leer: «Góngora acabó siendo por sus poesías de mal gusto, el corifeo del culteranismo, defectuoso amaneramiento literario, llamado así por dirigirse esas poesías a lectores cultos y no al vulgo (...) El culteranismo fue un vicio lierario relativo a la expresión o a la forma que se caracterizó por lo amanerado, rebuscado y pedantesco del lenguaje; por lo ampuloso y afectado de la frase; por la introdución de muchas palabras nuevas (tomadas preferentemente del latín y del italiano); por la violencia del hipérbaton; por las alusiones mitológicas, históricas y geográficas, no las más conocidas, sino las más recónditas, y por las metáforas extravagantes. Hay, por tanto, faltas de simplicidad, propiedad y claridad en la expresión. Reunía así el culteranismo, los inconvenientes de dos decadencias literarias: la decadencia alejandrina y la decadencia trovadoresca». He aquí, en su forma ejemplar (incluso porque busca antecedentes históricos en otras frases de «degeneración» o «decadencia»), el cliché del rechazo, con todas las notas distintivas que lo lexicalizara en nota de uso para los manuales, antologías y diccionarios. En ese sentido se debe entender el epítome de Otto María Carpeaux: «Después de tres siglos de calumnia y desprecio por parte de los académicos y profesores, desprecio que se reflejó incluso en el adjetivo popular «gongórico», Góngora celebró una resurrección victoriosa, lo que volvió anticuado todos los manuales de la literatura española y universal». En el mismo estudio, Carpeaux se refiere a la analogía entre Góngora yJohn Donne: «El destino de los dos poetas es exactamente el mismo. Durante tres siglos, Donne fue calumniado y despreciado por los académicos y profesores, hasta el punto de desaparecer su nombre de los manuales de historia literaria. Parece que George Saintsbury fue el primero en reconocer, si no la significación, al menos la importancia del más complicado poeta de la lengua inglesa»).

El caso de Gregorio de Mattos, el «Boca del Infierno», es, a su vez, muy semejante al del poeta peruano Juan del Valle Caviedes, el «Diente del Parnaso». Según nos informa su mayor estudioso contemporáneo, Daniel R. Reedy, Caviedes «escribió la mayor parte de sus poesías durante el último cuarto del siglo XVII, sin embargo,

gran número de ellas no se publicaron sino casi dos siglos después, cuando Manuel de Odriozola, ayudado por Ricardo Palma, las incluyó en el tomo V de los *Documentos literarios del Perú* (1873).» Según Enrique Anderson Imbert, los versos del «Diente del Parnaso» (alusión a su estilo mordaz: «mordiscos de mi diente», decía) no se publicaron ni en vida ni en los años inmediatos a su muerte, pero se conocían bien (...) Su poesía satírica, pero también religiosa y lírica es de las que tienen mayor frescor en el Perú colonial. Sin duda ocupará un lugar más destacado del que le dan las historias literarias— incluso cuando se editen mejor sus obras. Problemas de atribución discutible, de inexistencia de manuscritos autógrafos, también afectan a Caviedes. Raimundo Lazo opina: «Todo en su vida tiende a hacerlo poeta popular, antiacadémico, de cuya obra inédita, divulgada oralmente, citan los críticos como conservadas, siete copias manuscritas, algunas de las cuales servirán para las ediciones de Manuel Odriozola (*Documentos,* V, Lima, 1873), Ricardo Palma (*Flor de Academias* y *Diente del Parnaso,* 1899) y Rubén Vargas Ugarte (*Obras,* Lima, 1947).» Centrado nuestro Gregório de Mattos en el contexto del barroco ibero-americano, el ya mencionado Daniel R. Reedy concluye: «La importancia de las obras de Mattos trasciende su obvia significación como reflexiones informadas sobre la vida brasileña del siglo XVII. Su mérito como poeta puede ser encontrado en el talento artístico que le permitió expresarse en su poesía religiosa y amorosa, tanto como en sus poemas de sátira social. En su país, él es, incuestionablemente, el primer poeta de importancia mayor y, como Sor Juana Inés de la Cruz y Juan del Valle Caviedes, Mattos debe ser considerado como uno de los tres preeminentes poetas del Nuevo Mundo en ese período».

No muy distinto del destino de Caviedes y Gregório, es el destino del poeta colombiano Hernándo Domínguez Camargo, así resumido por Guillermo Hernández del Alba en el «Liminar» a la edición del volumen dedicado a su vida y obra: «En resumen: su obra literaria, casi desconocida en vida del artista, le dio fama póstuma, luego disminuida; la revive en Santa Fe de Bogotá al finalizar el siglo XVIII el bibliotecario Manuel del Socorro Rodríguez; en tono menor pasa a las páginas eruditas de José María Vergara y Vergara, historiador de la literatura en Nueva Granada, de quien se hacen eco varios comentaristas poco favorables a Domínguez Camargo, hasta llegar ahora, después del novísimo ensayo revalorizador de Fernando Arbeláez (1956), a la exacta apreciación de su obra y a recibir el homenaje de cuantos sepan regocijarse ante tan dilatado horizonte lírico iluminado por el genio y el ingenio del mejor poeta gongorino florecido en América». En ese poeta, dice Lezama Lima, «el gongorismo, signo muy americano, aparece con una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos para obtener, dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo que el de Don Luis...»

Todos estos poetas —Gregório, Caviedes, Camargo— ¿habrían existido desde una «perspectiva histórica»?

Góngora quedó obliterado o excluido de la convivencia literaria por más de dos siglos. Entre la muerte de Gregório (1695) y el *Parnaso brasileño,* de Januário da Cun-



ha Barbosa, en cuyo 2° vol, (1831) ya aparecen versos suyos, median 136 años; 155 entre aquella fecha y el *Florilegio* de Varnhagen (1850); 187 si la referencia fuera la edición Vale Cabral de las *Obras Poéticas* (1882). En ese interregno, además de la fama en la tradición oral de Bahía, la «colección manuscrita» de sus poemas (que, según Antonio Houaiss, «debe haber comenzado pronto en todos los aspectos, pero por terceros, ya que parece improbable que por parte del propio Gregório»), se constituye a través de los apógrafos. «La tradición manuscrita se puede sustentar, así a lo largo del siglo XVIII, cuando Gregório ya no existía». «Se trata de apógrafos que querían preservar a Gregório de Mattos, apógrafos que, leídos episódicamente, sustentaron la pervivencia de su obra».

De *pervivencia* se trata: *Fortleben,* como dice Walter Benjamin cuando habla de la sobrevivencia de las obras literarias más allá de la época que las vieron nacer.

Por una historia constelar

La historia literaria, renovada por la estética de la recepción, debe, según Jauss, contener una «función productiva del comprender progresivo». Habría que hacer la crítica tanto de los procesos de inclusión (la constitución de la «tradición»), como de los procesos de exclusión (la crítica del «olvido»).

De esta manera, se puede concluir, no le será dado aceptar simplemente el sentimiento del pasado en cuanto «lugar común», como, de manera contraria parece sustentar la *Formación* (I, 11), donde se lee: «Cuando nos situamos ante un texto sentimos, en gran medida, cómo los antecesores inmediatos que nos formaron, y los contemporáneos, a los que nos une la comunidad cultural, acabamos llegando a conclusiones parecidas, distinguiéndose la personalidad por un pequeño timbre en la manera de presentarlas». Nietzsche ya nos alertaba con relación a esa aceptación resignada de la tradición como si fuera una *segunda naturaleza* (actitud que ve, en la busca de la originalidad una «ilusión»; loc. cit.). Se lee en *Aurora:* detrás de los sentimientos hay juicios y estimaciones de valor que nos fueron legados en forma de sentimientos (propensiones, adversiones). La inspiración que proviene del sentimiento es nieta de un juicio —muchas veces de un juicio falso— y, en todo caso, no de tu propio juicio. Confiar en el sentimiento —esto significa obedecer más en su abuelo y abuela, y en los abuelos de ellos, que en los dioses que están en nosotros: nuestra razón y nuestra experiencia». En ese orden de ideas, argumentando ahora con Jauss y Starobinski, es necesario que la interpretación crítica no anule la «función diferencial» de la obra, su «función transgresora». La crítica no debe, por tanto, excluir la excepción y asimilar lo semejante en favor de la constitución de un canon inmutable de obras, convertido en aceptable y concebido como un patrimonio común: antes debe «mantener la diferencia de las obras en cuanto diferencia» y, así, «poner de relieve la discontinuidad de la literatura en relación a la historia de la sociedad».

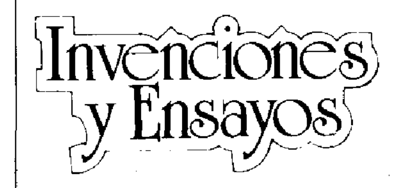
«Es sabido que la tradición —entendida como pasado vivo— nunca se nos da hecha: es una creación», escribe Octavio Paz en «Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz en su Tercer Centenario», ensayo de 1951 que preludia su gran libro de 1982 sobre la autora de *Primero Sueño.*

De hecho, si pensamos con Walter Benjamin que «La historia es objeto de una construcción, cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino un tiempo cargado de presente»; si entendemos que «es irrecuperable se arriesga a hacer desaparecer toda imagen del pasado que no se deje reconocer como significativa por el presente que avista»; si ponderamos que «articular historicamente el pasado no significa reconocerlo como *fue de hecho*», habremos conjurado, por un lado, la «ilusión objetivista», y por el otro, la «ilusión positivista» del encadenamiento causal de los hechos como aval de su historicidad.

Comprendemos entonces que una cosa es la determinación, objetivamente cualificable, del primer público de su obra, y otra la historia de su recepción. Que envuelve fases de opacidad o de prestigio, de ocultación o de revivificación. Que no se alimenta del subtancialismo de un «significado pleno» (hipostasiado en «espíritu» o «carácter nacional»), rastreado como culminación de un origen «simple», dado de una vez por todas, «fechable». Podremos imaginar así, alternativamente, una historia literaria no tanto como *formación* sino como *transformación.* Menos como proceso conclusivo que como proceso abierto. Una historia donde se revelan los momentos de ruptura y transgresión y que entienda la tradición no de un modo «esencialista» («la formación de la continuidad literaria —especie de transmisión de antorcha entre corredores que asegura en el tiempo el movimiento conjunto, definiendo los alineamientos de un todo», como es concebida en la *Formación,* 1.24) sino como una «dialéctica de pregunta y respuesta», un constante y renovador cuestionamiento de la diacronía por la sincronía.

El origen vertiginoso

Nuestra literatura articulándose como el barroco, no tuvo *infancia (in-fans,* que no habla). No tuvo origen «simple». Nunca fue *in-forme.* Nació ya adulta, *formada* en el plano de los valores estéticos, hablando el código más elaborado de la época. En él, el movimiento de sus «signos de rotación» se inscribió, desde luego, singularizándose como «diferencia». El «movimiento de la diferencia» (Derrida) se produce desde siempre: no depende de la «encarnación» fechada de un LOGOS auroral que decida la cuestión del origen como un sol en un sistema heliocéntrico. Así también, la madurez formal (y crítica) de la contribución gregoriana a nuestra literatura no queda en la dependencia del ciclo sazonal cronológicamente propuesto en la *formación.* Antes y después de ese ciclo, pone en cuestión la propia idea gradualista que lo rige. Nuestro «origen» literario, por tanto, no fue puntual ni «simple» (en una acepción organicista, genético-embrionaria). Fue «vertiginoso», para hablar ahora como Walter Benja-



min cuando retoma la palabra *Ursprung* en su sentido etimológico que envuelve la noción de «salto», de «transformación».

Góngora y Quevedo, y antes de ambos Camões, que a los dos influyó y ya anunciaba en el manierismo el código barroco, no derogan la contribución diferencial —las *diferencias* llamadas Gregório de Mattos, Caviedes, Domínguez Camargo, Sor Juana Inés de la Cruz. En ese sentido, no hay propiamente «literaturas menores» desactivadas ante el canon brillante del «significado transcendental» de las literaturas llamadas «mayores». Así como los cánones no son «eternos» y lo bello es históricamente relativo, tampoco hay que hablar de influencia de mano única, que no sea reprocesada y rediferenciada en el nuevo ambiente que la recibe (como apunta Mukarovsky a propósito de la cuestión de la literatura de los «pueblos pequeños». En esa acepción diferencial, el Barroco americano, como lo definió Lezama Lima, es «un arte de la contraconquista». A ese proceso llamamos, desde Oswald de Andrade, «devoración antropofágica».

De la perspectiva de una historiografía no-lineal, no-conclusa, relevante para el presente de la creación que tenga en cuenta los «cambios del horizonte» de recepción y la maquinación «plagiotrópica» de los percursos oblícuos de las derivaciones discontinuas; la pluralidad y la diversidad de los «tempi»; las constelaciones transtemporales (pero no desprovistas de «historicidad», como las vislumbraba Benjamin) desde esa otra perspectiva histórica, Gregorio de Mattos existió y existe —vive y pervive— más que, por ejemplo, un Casimiro de Abreu («el mayor poeta de los modos menores que nuestro romanticismo tuvo», según la *Formación*, II, 194) y que hoy casi sólo puede ser leído como *kitsch* (véase la parodia oswaldiana de «Mis ocho años»); que el flojo y quejoso Casimiro que, habiendo publicado *Las primaveras* en 1859, fue contemporáneo exacto de Baudelaire y de Sousândrade... Es con Gregorio, con su poesía de «función metalingüística» y de «función lúdico-poética», con su poética de la «salvación a través del lenguaje» (Wisnik), que «sincronizan» y «dialogan» el Joâo Cabral, ingeniero de poemas combinatorios, o la vanguardia que ya en 1955 propugnaba por una «obra de arte abierta» y por un «neobarroco»). Es el legado de Gregorio que reclaman, casi en los mismos términos, Oswald de Andrade, haciendo en los años 40 un balance de nuestra literatura, y Mário Faustino inolvidable compañero de generación, al escribir en la década siguiente: «Gregorio es nuestro primer poeta popular, con audiencia verdadera no sólo entre los intelectuales sino en todos los niveles sociales, y consciente aprovechador de temas y de ritmos de la poesía y de la música populares; nuestro primer poeta participante, en el sentido contemporáneo; poeta de admirables recursos técnicos; es un barroco típico = asimilador y continuador de la experiencia neoclásica del Renacimiento, sensualista visual, fusionista (armonizador de contrarios), feísta (utilizando temas convencionalmente feos) amante de los pormenores, culteranista, conceptualista, etc.» Es él quien ahora resucita, como muy bien supo ver James Amado hablando en especial de Caetano Veloso, en la nueva oralidad, lúdica y sofisticada, de los «tropicalistas» bahianos, neotrovadores de la era electrónica.

Aunque Gregorio de Mattos haya quedado provisionalmente confinado en la memoria local y en la «tradición manuscrita» (que, todavía tuvo fuerzas para prolongarse a través de los siglos XVII y XVIII); aunque sólo haya sido rescatado en letra impresa cerca de 150 años después de su muerte; aunque haya pesado intermitentemente sobre su reputación la «muerte civil» de la acusación de «plagio», la ausencia del poeta, en un sentido más fundamental, fue meramente virtual o larvada (enmascarada). Presente, como una inscripción en la línea del agua, Gregório siempre estuvo en el meollo propio código barroco del cual él fue hacedor excepcional entre nosotros. Un «estilo colectivo» o «arquitectónico» (Gerardo Diego), que persistió en trazos obvios incluso en las obras de opositores nominales de ese código (los arcádicos mineros de la tardobarroca Vila Rica).

Ese estilo insidioso, divagante, emigrando hacia el interior del romanticismo, ya convertido en un repertorio transepocal de recursos expresivos, es lo que explica en proporción ponderable, la insurrección aparentemente dislocada en el tiempo, regresiva y progresiva, *Guesa* sousandriano. Una insurección contra la dominante *comunicativa* del código del periodo. A pesar de los pesares, Silvio Romero supo valorarla correctamente como *infracción de la norma:* «Del poeta sale casi enteramente fuera de la entonación común de la poetización de su medio; sus ideas y lenguaje tienen otra estructura». No encontrando explicación para el fenómeno, el autor de la *Historia de la literatura brasileña,* perplejo, lo atribuyó a la impericia formal: al poeta, «casi enteramente desconocido» le faltaría «la destreza y la habilidad de la forma» De la obra de Sousândrade, de ese *terremoto clandestino,* que subvierte el pacto armonioso —la entonación común— de nuestro romanticismo canónico, la *Formación* (que endosa, casi sin discrepancia, ese pacto y la repartición jerárquica de los autores que de él siguen) practicamente no da cuenta. Registra cautelosamente la originalidad del poeta («Un original», II, 207-208), relegado al discreto conjunto de los «menores». Relativiza, en lo que sigue, ese aspecto de novedad, acatando que el «arte de búsqueda», legítimo como «inquietud», no por eso «favorece la plenitud artística». En otras palabras, la *Formación* repite, subscribiéndolo, el juicio romeriano: la innovación —el exceso formal, ya que entran en el argumento alusiones al «preciosismo» y «mal gusto»— son interpretados como carencia de perfección en el plano estético. Pero, es necesario referirlo, con una agravante: de Sousândrade es considerado apenas su primer libro, *Harpas Salvajes,* 1857 (II, 416). El *Guesa,* un poema extenso, en XIII cantos, que, en la opinión refractaria del propio Silvio Romero, convendría «leer por entero», no es siquiera objeto de valorización, aunque es referido en la noticia bibliográfica relativa al poeta (II, 381). Sousândrade, al contrario de Gregorio, se editó de manera insistente, pero ni siquiera eso le proporcionó mayor audiencia de su público contemporáneo, que se constituiría finalmente como el auditorio «integrado» del romanticismo normativo. Es decir, en la «perspectiva histórica» de la *Formación,* también Sousândrade, el barroco ilegible —según los padrones comunes de la época— no existió, ni repercutió, ni influyó, al menos en lo que se refiere a su obra más fundamental



(aunque hoy no se puede escribir, sin el autor del *Guesa*, una historia no convencional de ese período de nuestra literatura; como no se puede escribir, sin la disrupción de Hölderlin, la historia del romanticismo alemán). Desde una perspectiva recepcional más amplia, que dé cuenta de lo heterogéneo y de lo discontinuo en la historia, la obra del coetáneo «preciosista» y enrevesado, del «amable Casimiro» está precisamente entre aquellas que rompen tan totalmente con el horizonte familiar de las expectativas literarias, que su público sólo se puede constituir progresivamente. La gran concordia de la «literatura integrada» sólo se deja establecer —y recapitular como tal— poniendo al margen, «desagregando» el *Guesa* sousandradiano (como antes, para simplificar la «cuestión del origen», Gregorio y el Barroco habían sido segregados en el limbo...).

El paradigma abierto

«...L'impossible tâche du traducteur (Benjamin),
voilà ce que veut dire aussi deconstruction»
J. Derrida

Será necesario indicar, en otro plano, que es el propio autor de la *Formación* quien acaba, implícitamente, por abrir la posibilidad de que se repiense su primera «perspectiva histórica». En la «Dialéctica de Malandragem», notable ensayo de 1970, rehace, en otro diseño, el trazado evolutivo-lineal de su libro del 59, deconstruyéndolo en un nuevo percurso, ahora fracturado y transtemporal («expresiones rutilantes que reaparecen de modo periódico» *(Dial.*, 88), recuperado antes por las vías marginales que por el acceso real. En ese nuevo diseño, no linealizado, pero constelar, mosaical, el antes inexistente «Boca del Infierno», pasa a tener voz y vez. Es él ahora uno de los precursores de la comicidad «malandra» en nuestra literatura, valorizado, en esa óptica renovada, no por la vertiente *seria-estética* de la poesía lírica, amorosa y religiosa, sino por la satírica atrevida. En *Presencia*, (I, 70), aunque se reconozca la preeminencia del poeta en la satírica brasileña, la herencia satírica de la poesía gregoriana es dada por «monótona» en la mayor parte, con la reserva de lo «pintoresco» y de lo «sabroso» de sus «mejores momentos». La preferencia se dirige hacia su obra lírica, que él considera «quizá superior», y a la cual se concede incluso «algunos momentos de la más alta poesía» en el todo de una obra «irregular», de la cual se salvaría apenas «una minoría de versos».

En esa autodesconstrucción del modelo semiológico de lectura de la *Formación*, debido a la cual la «musa maldiciente» de Gregorio de Mattos es rescatada de su anterior secuestro sociológico, sólo opera, parece lícito afirmarlo, el esquema «épico» de la búsqueda del momento logofánico de la «encarnación literaria del espíritu nacional» (I, 26) y de la ruta de su entorno, hegeliano-ascensional, a sí mismo, convertida en «conciencia real» de su «significado histórico» (II, 369). Nunca Mario de Andrade

tuvo tanta razón, nunca fue (tal vez involuntariamente) mejor teórico de lo nacional, cuando en el rastreo ontológico del «carácter» del hombre brasileño, llegó no a una identidad conclusa, plena, sino a la diferencia: al «descarácter» irresuelto y cuestionante de su antihéroe macunaímico. Esa investigacion de la «identidad« o «carácter nacional», en el Machado de Assis de «Instituto de Nacionalidad», 1873, ya había perdido todas sus pretensiones de ubicación localista y de identificación subtancialista. Tal vez se derive de ahí, de esa desmitificación del Romanticismo, la superioridad crítica de la última fase de la obra machadiana, donde el escepticismo agónico ensaya, con un modo figurado de la reflexión, la «carnavalización» del *esprit de finesse...)* :

En la «Dialéctica» lo que importa ya no es más comprender la *función integrativa,* que respondería a un «engordamiento» de una tradición continua, hasta el momento mismo en que el **logos** (o «espíritu») nacional terminase por hacerse carne, madurado y transubstanciado en una identidad social conclusa. Permite ahora, en el plano de lo que se podría llamar (con Jauss) la *función anticipadora* de la literatura, discernir una antitradición, subversiva, fragmentaria (aquellas periódicas «expresiones rutilantes», no explicables por causalismos organicistas) capaz de proponer los modelos de conducta no-monológicos, no sujetos al constreñimiento de la *ley* (autoritaria), de la *identidad* (coercitiva) y de la *homogeneidad* (excluyente de lo extraño). Es en el no-fechamiento, en la exorbitancia de ese carácter inconcluso (no suceptible de «nacionalizaciones ideológicas» entre las cuales se excluye el propio «nacionalismo» romántico, que se dejan vislumbrar las contradicciones antinormativas que, para usar otra formulación de la «Dialéctica», «facilitaron nuestra inserción en un mundo eventualmente abierto». «El carácter del personaje cómico no es el fantoche de los deterministas, sino la claraboya en cuyo rayo aparece visiblemente la libertad de sus actos, observa W. Benjamin en un ensayo donde también subraya la imposibilidad de «elaborar un concepto no-contradictorio», a partir del «mundo exterior del hombre agente», con el fin de «otorgárselo por núcleo o carácter». Por su parte, Mikhail Bakhtin, al considerar la crisis de la «integridad épica», monológica, habla del «alegre exceso», del residuo «no-encarnable», del «excedente irrealizado de humanidad», correspondiente a una «dinámica de lo desacorde», que habría encontrado lugar en el mundo «carnavalizado» de la risa.

Gregorio de Mattos, «el primer antropófago experimental de nuestra poesía», como lo vio Augusto de Campos, contribuyó pioneramente a que podamos pensar ese paradigma abierto, no dogmático, no verocéntrico. Por eso mismo lo reivindicamos, en el tricentésimo quincuagésimo aniversario de su nacimiento en la «ciudad de Bahía».

Haroldo de Campos

Traducción de **Juan Malpartida**



Con el cuchillo del silencio

1

Todo se puede acabar al completarse la curva
la noche también puede terminar
contradecirse en día.
¿Tiene sentido escalar el mundo como una cabra,
dejarse llevar en vilo hasta la cercanía de los astros
para encarar la materia endeble del esqueleto?

A punto de llegar el fin se vuelve principio
los proyectos se oxidan sin estrenar
los pasados sueños no toleran ni ser recordados
Al borde del abismo uno no escapa de sí mismo.

Un espejismo negro es el perfil de las casas
sin venas de luz rajando las paredes.
El rastro en las veredas se ha borrado.

Las manos se estrellan en la pesada madera
y el eco se hace viejo en las esquinas.

Yo lo escucho rodar sin dar forma a su voz

2

¿No te retuerces con el chillido del silencio?
¿No te alarma el vacío entre el cuerpo rotundo del ahora

y la abreviatura del ayer?
¿No pende tu cabeza como una interrogación?
¿No declina lenta mi espalda?
¿No sientes acaso que el aire no respira?
¿Sabes que de donde venimos no quedan sótanos ni estatuas
que edificios, puentes y avenidas cayeron por los balcones
y el último ladrillo rozó el talón de nuestra marcha?

El camino es un lagarto inmóvil,
un oscuro charco que destella y confunde.

¿Qué azar te subió a este vehículo sin estribo donde me sobrecoge el vuelo de las sombras?
¿Ensayas como yo la urgencia de existir?
¿Abrigas el alma en el bolsillo?

Cabalgan por el páramo dementes alaridos
¿No los escuchas?

3

Si te vieras aquí
en la puna, sin señales ni desvíos
creerías que la tierra se ha vaciado
y que se seca el viento
y descansan los milenios.

Extrañarías la silueta humana,
la sombra de la especie a rastras entre la paja
el aliento de desdentadas bocas dando calor a tus pisadas.

Si te vieras aquí.
La mirada del ave en el filo de tus hombros.
Los años anudados en el pozo de un día.

Te engañaría el hedor de impávidos auquénidos,
el discreto retiro de sus amos.



El hombre aguarda prendido de sus pieles,
habita el sueño del mundo boca arriba.

4

Por donde se derraman las voces,
por donde salpican los silencios
me escurro
arena de años,
agua desolada.

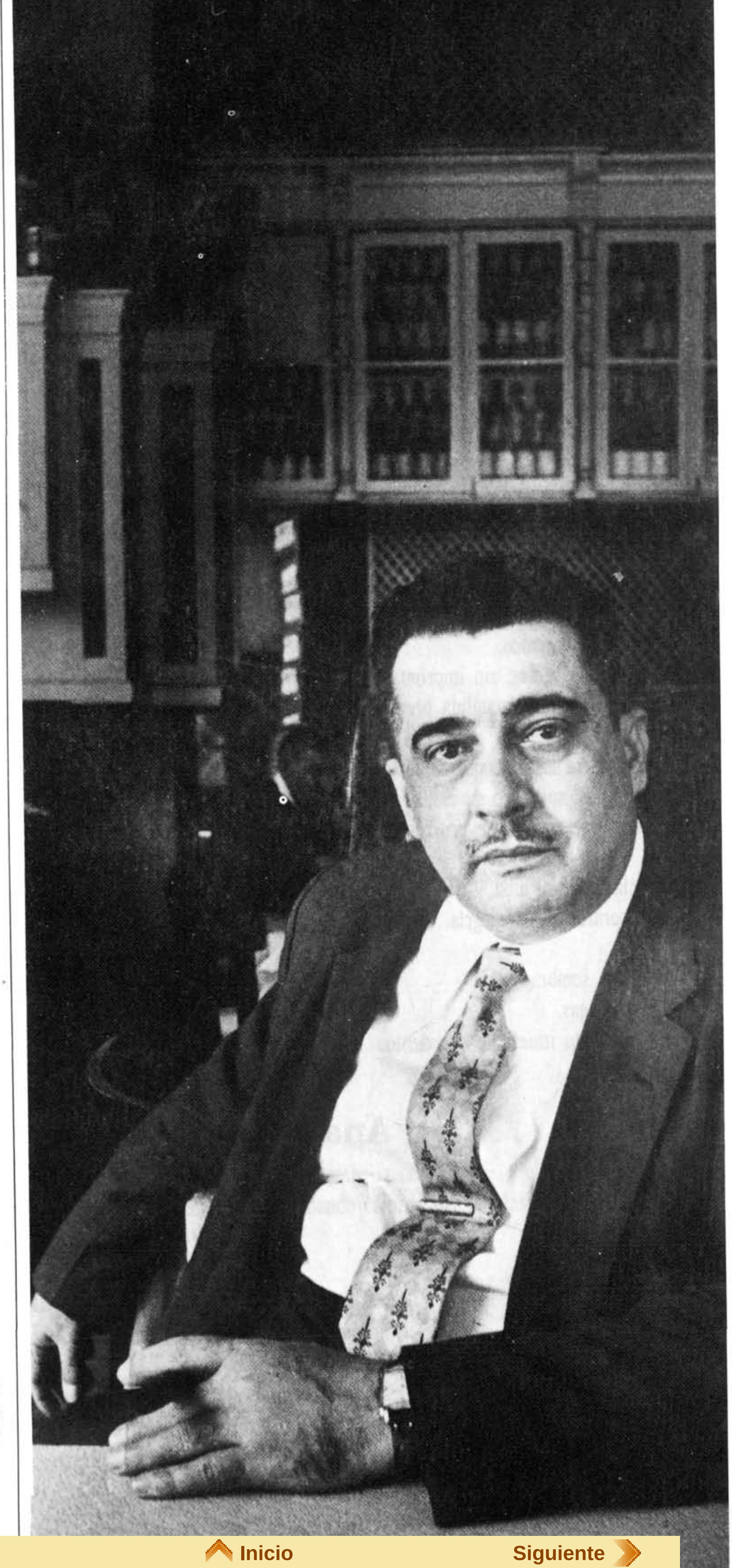
Desde el hoyo que crece hasta
el cordón de mis zapatos
me tocan heladas yemas; sin impronta
asoma el gesto de una escuálida pregunta.

La palidez aprieta los rincones de lo vivo.
La lluvia deja en suspenso su caída.
Todo se sume, se agrieta, se prorroga.

Dónde la claridad del alba.
Cuándo el corazón de la alegría.

Un tumulto de sombras
encoge sus arrugas.
Se oculta del grito itinerante del viento.

Ana María Gazzolo



José Lezama Lima en 1956 (Foto de Jesse Fernández)



Ensalada cubana

El barroco en Lezama Lima

La edición Archivos de *Paradiso*, de José Lezama Lima, coordinada por Cintio Vitier (ver Bibliografía) replantea un tema acuciante para la textualidad de algunas obras decisivas en la literatura de nuestro siglo: ¿cuál es el texto «definitivo» o «finalmente establecido»? Ocurre, por ejemplo, con *Ulysses* de Joyce y la *Recherche* de Proust. En el caso de Lezama, se han tenido en cuenta varios corpus y el resultado es que no se puede pasar a limpio un texto exclusivo, por lo cual se ha tomado uno como base y se han anotado las variantes al pie. Lezama, cabe suponer, corrigió personalmente los capítulos publicados en la habanera revista *Orígenes*, pero no hizo nada con la edición mexicana, que tampoco alcanzó a revisar Julio Cortázar, y que sirvió de modelo a la argentina. La cubana es bastante descuidada y, además, existen los manuscritos ¿Cómo definir el final u originario *Paradiso?* Propongo, según sugiere Vitier, renunciar a tal empresa y admitir que *Paradiso* es un texto indeterminado, aunque cierto en cuanto al alcance de sus palabras (no de sus sentidos, por favor). Una falsa historia que no empieza ni termina, como sus dos ilustres hermanos antes citados: una irónica promesa de narración que se va a contar cuando el libro acaba. Tampoco puede fijarse el comienzo de la *Recherche*, según se va viendo en la segunda edición de la Pléiade: el libro ha quedado inconcluso, dado que Proust no pudo corregir las pruebas de los últimos volúmenes, conforme era su costumbre.

Esto habilita a tratar el asunto del género en *Paradiso*, largo proemio a una novela no escrita, circunloquio barroco y abigarrado de una historia inenarrable, como el Paraíso mismo. Una clave puede estar al comienzo del capítulo X, donde se lee:

> Iba repasando las cosas que Fronesis y Foción habían dicho con aparente objetividad. Pensaba también en la novela que yacía oculta detrás de aquellas palabras.

En *Paradiso* convergen las palabras de los personajes junto con el avisado y erudito (aunque a menudo incierto, poco riguroso) discurso del narrador. Pero la novela está solapada, oculta, silenciada por este enjambre o, por mejor y más barrocamente decir, floresta, de palabras.



La escena final puede proporcionarnos otra clave. En ella nos situamos en un lugar iniciático, con imágenes de los caballeros del Santo Graal, espadas, lanzas, llaves. El paje, tal vez, vaya a ser convertido en escudero. José Cemí, el protagonista, oye la voz de su padre muerto. Recordamos el final de *Wilhelm Meister*, pero aquí hay algunos matices que destacar. El padre de José está muerto y habla, o sea que oímos, acaso, la voz de un fantasma, de un muerto insepulto, como el padre de Hamlet. O, según veremos, el padre ha estado, de alguna manera, siempre, muerto, por lo cual es irrelevante cuándo ocurre la segunda y definitiva (o no tanto) muerte.

Se trata de una escena clásica: el padre muerto se despide del hijo y éste se dispone a entrar en la madurez, ocupando su lugar. Pero ¿qué lugar? ¿El de un muerto que siempre lo estuvo? ¿Morirá Cemí acto seguido, para identificarse con su padre? El texto se corta sin consecuencias. La historia de la madurez de Cemí no existe.

José está acompañado, en dicha escena, por dos personajes: Oppiano Licario, que asistió, como único testigo, a la muerte del padre, y recogió sus últimas palabras (que no fueron tales sino aparentemente, como acaba de verse) y su hermana Ycana Eco Licario, que es un eco, efectivamente, del hermano y de las palabras paternas. La pareja conduce a José al centro de la tierra. El lugar central de toda historia, el punto materno universal, del que se vuelve en las ceremonias de iniciación, que es una metáfora del nacimiento, del renacimiento a la nueva vida, una muerte seguida de transfiguración. Oppiano ordena: «Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza». Tropezar: interrumpir el paso emprendido, acaso empezar un nuevo camino. El fin del texto indica que todo lo que hemos leído es anterior a un comienzo: «Podemos empezar». Plural: ¿quiénes somos nosotros?

Historia oculta, no contada, *Paradiso* no puede ser una novela en el sentido de biografía apócrifa del personje. Si atendemos a las sugestiones del título, estamos cerca de la tercera parte de la *Divina Comedia:* Dante, llevado por Beatriz, accede al Padre Eterno a través de la verdadera doctrina. Pero se trata de un *concetto* barroco: el texto de Lezama nos conduce al centro de la tierra, lugar del Infierno dantesco. Es el mundo al revés de lo paradisíaco.

Otros pasajes del libro, donde se discurre sobre el Paraíso, insisten en esta barroca inversión de los términos. Cuando se habla del Paraíso Recuperado, vemos a todas las madres del universo con sus hijos, bajo la regocijada mirada del Demonio. Es el lugar sin padre, el mundo del incesto, impregnado de diabólica alegría. Adalberto Kuller, otro fugaz personaje, define el Paraíso como un mundo donde los otros gozan del perfecto deleite ¿Cuál es tan inefable y pleno deleite? ¿El goce que no puede nombrarse? ¿Acaso, insistiendo, el incesto? Para Oppiano Licario, la fantasía paradisíaca son las siestas junto a su madre, en las que percibe los cuatro ríos del Edén.

Todo esto abunda más en torno al tema de la historia inenarrable: en el Paraíso reina la Unidad, o sea que no hay lenguaje. No podemos acceder a él por medios verbales. El Paraíso queda fuera del libro, de todo libro. El discurso de Lezama gira en torno a esta imposibilidad. No es ilógico, entonces, que sea indeterminado y caren-



te de género, lo cual le permite circunloquear por todas partes, meter y sacar cuantas cosas se le ocurran, alternar registros y retóricas. Estos aspectos operativos de un proyecto básicamente inoperante ya han sido estudiados repetidamente por la crítica.

Se me ocurre apelar a la palabra *ensalada* para subtitular a *Paradiso.* En el barroco, algunos músicos de España llamaron así a unas piezas donde se mezclaban voces, formas, géneros. La ensalada es, en general, mezcolanza, revoltijo. Por mejor decir: composición. Una comida que se define más por el aderezo y la temperatura que por los componentes sustanciales, que suelen ser adventicios, azarosos. La ensalada apela a la libertad (barroca) de lo indeterminado, aquello que no tiene causa original ni final y que, por lo mismo, no hace sino clamar por ambas. Género y fórmulas están ausentes, quedando la suerte del compuesto a la intuición arbitral del compositor, del cocinero.

Para subrayar que estamos ante una falsa historia, que da lugar a la radical ficción barroca (Nietzsche y Borges insistirán sobre la función de tal texto ficticio), Lezama nos propone contarnos una historia de familia que sea, al tiempo, la historia de los orígenes de una sociedad. Estamos ante una tradición de la literatura latinoamericana: la novela familiar de los orígenes patrios, desde *Recuerdos de provincia* a *Ulises criollo.* La insularidad genérica del libro de Lezama podría, si se quiere, vincularse con las meditaciones que hacen de la cultura caribeña un imaginario basado en la forma de la isla. Inspirados por Spengler, así lo han discurrido Fernando Ortiz, Palés Matos, Pedreira y, más recientemente, Benítez Rojo. Lo mismo podría decirse del barroquismo lezamiano. Para Carpentier, quizás alentado por Wölfflin y Eugenio d'Ors, el barroco español se aclimata en la América Caliente porque hay un previo barroco indígena, que asegura la persistencia de una morfología neobarroca constante en esta zona de la cultura latinoamericana.

Los personajes de Lezama, en efecto, comportan una constelación familiar, y su aparición genética en torno a José Cemí, promete el desarrollo de una novela educativa, que cuente cómo se desenvuelve una personalidad que busca su lugar en el mundo, su destino histórico, a la vez que lo va reconociendo y entra en conflicto con él.

Pero la inmanencia de los personajes que han de perfilar al héroe niño y adolescente va desdibujando, hasta pervertirla, esta promesa de *Bildungsroman.*

Contemos desde la figura paterna, que ha de ser el supuesto eje de la narración, porque circunscribe el lugar originariamente destinado a ser ocupado por el héroe como heredero de la vida y de la legislación de la vida, es decir, de la cultura.

En el padre vemos jugar, de nuevo, la distorsión de lo inverso barroco. Sabemos que es militar, pero que guarda unos papeles y mapas de países inexistentes, o sea donde nunca podrá hacer la guerra. También sabemos que es ingeniero y matemático, que opera, en este sentido, con la abstracción y el orden. Estas dos facultades, unidas a la militar, conforman un plexo de caracteres viriles. Pero el Coronel se ensimisma, no se proyecta sobre el mundo. Crece hacia adentro, hacia sus raíces interiores, según palabras del narrador, en una actitud de invaginación «femenina».



Lo que parece más característico en el padre es su índole tanática: «Aquel sostén de muchos estaba siempre perseguido de cerca por la muerte». De joven ha ido a México, lugar atónico, dominado por las divinidades subterráneas, los difuntos y el infierno que está en el centro de la tierra (recordemos la mencionada escena final del libro): un viaje al reino de Perséfona, una catábasis, una prueba de miedo. La tierra, alegoría de lo materno, atemoriza al varón con sus amenazas: castración, incesto. El Coronel pertenece al costado femenino, telúrico, infernal, del mundo. Es un muerto, un falo exangüe que desvertebra toda la historia, al privarla de eje. El descentramiento barroco, el reino de las madres.

De muchacho, el Coronel ha ido a la escuela donde también era alumno Fibo, del cual nos cuenta el narrador que usaba pinchar el trasero de sus condiscípulos con su pluma de coloridos hilos. El narrador feminiza el culo de los varones al ser penetrados por el cálamo de Fibo: lo llama «glútea». El padre de José ha sido sodomizado y feminizado por el instrumento de la escritura, la pluma. De algún modo, la vocación literaria del hijo será un sustituto fálico, la herramienta penetrante y desfloradora, capaz de movilizar la alquimia sexual. Sustituto, ya que no auténtico falo. El padre es José Eugenio, «José el Engendrador». El hijo será sólo José.

A partir de estos supuestos, la relación padre-hijo es mortífera. El padre quiere atraer al hijo a su propia zona de muerte. José sueña que está en el agua (donde el padre suele llevarlo a nadar y lo abandona al riesgo de ahogarse), se suelta del dedo paterno que lo sostiene y se hunde. Lo salvan un paz rosado (¿el falo de cuál otro varón?) y su madre. José ve entonces, en el rostro de todas las mujeres, el de la Virgen María, mientras el padre, disfrazado de Muerte, ríe a carcajadas. Entonces: el deseo materno es el que sostiene a José y le aporta un falo de reemplazo, en tanto el padre le muestra que no lo quiere y proyecta aniquilarlo. A su vez, el niño se hipostasia en Cristo, hijo de María (veremos otra figuración de lo mismo): se vuelve víctima y Dios encarnado, al cual no podrá aniquilar el padre terrenal.

Si pasamos al mundo materno, advertimos los caracteres opuestos y complementarios de los anteriores. Las mujeres de la familia y algunas otras del entorno, que actúan como espejo redundante, son las portadoras de las cargas viriles «vivas» que equilibran, ahondando la inversión en este sentido, a las potencias viriles «muertas» del padre. No casualmente el abuelo materno se llama Andrés (*andros:* varón) e invoca la fábula de la Bella Durmiente y el Príncipe Encantador para referirse al cubano actual: es un ser femenino y adormecido que espera la llegada del caballero armado de espada que lo/la despierte.

La casa de José es un matriarcado doméstico, cuya cúspide ocupa la abuela: Augusta, la divina. Ella conoce la ley, la administra, y somete a los demás números del grupo. Opina el narrador que «la casa entera se ponía a disposición de la anciana, aún el Coronel la obedecía y obligaba a la religiosa sumisión» (...) «su secreto principio (era) que lo deficiente e incumplido debía destruirse». La abuela organiza las comidas, conservando su rol de madre alimentaria, pero las comidas son ágapes, o sea



conversaciones pedagógicas de sobremesa, en las cuales se instruye a la familia a partir del orden articulado por la matriarca. Cerca, hay otras madres con hijos varones que han dejado en el anonimato o la sombra las figuras de los padres: Mamita, «de orígenes silenciosos», que ha criado, ella sola, a varios hijos, y Sofía Kuller, que vive encerrada con su único hijo.

La madre, por fin, se llama Rialta, que es la feminización de Rialto, uno de los puentes más característicos de Venecia. Esto permite connotar a la madre con el mundo abigarrado y estetizante de la ciudad lacustre, definiendo, en este sentido (lo mismo que en Proust) la visión del narrador como cargada de erudición artística. *Paradiso* puede ser leída, en esta perspectiva, como una obra «veneciana», es decir, impregnada de elementos maternos.

La figura del puente, además, asociada al nombre de la madre, indica que se trata de un ser fronterizo e iniciático. En los relatos formativos, el héroe suele llegar a un puente cuando ha de acometer una nueva etapa de su vida, cuando ha de saltar un límite, abismo o río, usualmente. La madre es fronteriza porque, como un puente, une a José con lo paterno, es decir con el abuelo Andrés, que es la virilidad viva. Su carácter pontal es advertido por el Coronel, que se enamora de ella cuando la imagina en figura de puente, de frontera, de iniciación y de cambio de estado, quizá de vínculo con el aún inexistente hijo. Tal vez, Rialta une al Coronel con su propia y distante figura paterna

Así como el padre recuerda un pasado infernal y mortífero, la madre evoca su niñez en Jacksonville como una estancia en el país de la utopía, tanto que lo denomina Orplid o Atlántida (nombres utópicos tomados de Eduard Mörike y Platón, respectivamente). De la madre recibe José, entonces, los dos decretos fundamentales de su identidad: el primero es que la tierra de Utopía existe, con sus connotaciones de Paraíso infantil, de lugar anterior a la historia y de una contemporánea y constante inocencia; el segundo, que tal vez José sea el heredero del Coronel, es decir el contenido de la historia no contada, tachada o postergada por el narrador: «las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida» son, justamente, las de su madre, cuando le dice que alguno de ellos (la madre o cualquiera de los hijos) ha de transfigurarse para suplantar al padre muerto. Queda abierta la incertidumbre acerca del titular de la herencia y, una vez más, se advierte la ausencia del deseo paterno que designa al sucesor. Tal vez sea una mujer, la madre o la hermana que tiene el viril y sugestivo nombre de Violante, el/la que viola.

Emergente de ese cuadro de fuerzas, José Cemí parece una enésima reedición del bíblico José: como él, es casto, ya que el libro nada nos dice de su sexualidad, y es, etimológicamente, «el que crece», el adolescente. Repudiado por su padre, buscará su identidad en el exilio, convirtiéndose en favorito de Faraón. De José Cemí nada sabremos al respecto, dado que el relato lo conserva dentro de los límites de su adolescencia. Algo va a empezar al fin de *Paradiso*, pero no sabemos qué. José Cemí, en tanto, adolece (es adolescente), padece una carencia, la falta de infancia. Ello se convertirá en una ética literaria y sexual, según veremos.

A su definición como carente contribuye su carácter de enfermo. Nomás empezar el texto, lo vemos salvado de un ataque de asma por el aya Baldovina. La enfermedad se vincula con el milagro. La santidad y lo divino. José, que parece un infante sacado por la dueña de un castillo que se derrumba («el teatro nocturno de Baldovina»), vuelve a ser rescatado de la muerte por otro criado, el gallego Zoar, comparado con San Cristóbal, lo cual hace de José una suerte de Cristo (*Christoforos:* el que lleva a Cristo). El Coronel atribuye carácter milagroso a la intervención de Zoar. Luego lo salva la madre, con friegas de coñac, cuando las curas de agua del padre lo llevan, de nuevo, al borde de la asfixia. Siempre la muerte, en *Paradiso,* se presenta como un obstrucción bucal por parte del padre. Es como si éste quisiera cortar el vínculo del hijo con el mundo, en tanto la abuela y la madre lo restablecen por medio de la comida. Es muy sabida la abundancia de datos gastronómicos que aporta el narrador en el libro y cómo es tema de conversación reiterado el detalle coquinario de la vida doméstica.

Falo muerto, amenaza de asfixia y pérdida de la infancia son compensadas por José con metonimias fálicas, de carácter erudito y artístico, que su mirada va reconociendo y su memoria va atesorando desde temprana edad: la flauta, la columna de Luxor, la vara de almendro, la tiza sustraída en la escuela (transgresión y herramienta de la escritura, recordemos a Fibo y al Coronel niño). A veces caracterizadas como hieroglifos, como signos sagrados, estas metonimias organizan un código de eufemismos, que permite mencionar lo que está prohibido nombrar. Tal vez, al hacer de este código un sistema estético, siendo el arte una impregnación materna, podamos ver que la madre oculta al falo paterno y ofrece al hijo un abanico de palabras deslizadas y enmascaradoras. De algún modo, la fantasía de la escena parental (el padre penetrando a la madre) convierte al cuerpo de la madre en máscara del miembro paterno y obliga, entonces, a la primera metonimia, uno de los cimientos de la cultura. El texto divagante del barroco sería esta proliferante colección de eufemismos, una suerte de falo que no logra incorporarse del todo, agobiado por la carga de su propia exaltación oblicua y disimulada.

A partir de José tenemos una pequeña constelación de personajes masculinos que sirven de coadyuvantes o espejos para su defectuoso desarrollo como héroe de la falsa historia. El más sugestivo me parece Oppiano Licario, antiguo combatiente de la guerra europea (Francia, 1914/1918), inválido como tal soldado por una herida en la espalda (de nuevo las famosas traseras lezamianas). Tiene, de algún modo, la profesión militar del padre, pero aparece en escena por el lado materno, ya que es amigo del tío Alberto Olaya, hermano de la madre. Conoce al padre el día en que éste va a morir y es depositario de sus últimas palabras (¿las que instituyen al sucesor?). A su vez, el tío Alberto es el hijo favorito y demoníaco de la abuela y José lo reconoce como de su familia (obviamente: la materna). Por aquí, Oppiano se relaciona, entonces, con el parentesco matrilineal de los Olaya. Sabemos que Lezama redactó y no concluyó una secuencia de *Paradiso,* llamada, precisamente, *Oppiano Licario.* Volve-



mos a lo mismo: la historia no puede contarse, la palabra final del padre no conduce a la maduración/culminación de la parábola heroica.

Luego, por fin, tenemos el grupo adolescente que forman José y sus compañeros. Hay entre ellos un vínculo que es /no es erótico, en el sentido de que Eros los une como un supuesto no expreso, pero también incorpóreo, ya que no llega a fraguarse en acto sexual.

Encabeza el conjunto Godofredo el Diablo, bello adolescente de pelo rojizo, que parece de fuego y de fruta, y al cual falta el ojo derecho. Esto lo asimila al gigante Polifemo y le impide ser sacerdote. Es un personaje hermoso y demoníaco, tal vez un iniciado en la sabiduría interior, según el modelo del dios germánico que se quita un ojo para ver por dentro.

Eugenio Foción es, quizás, el personaje de mayor importancia doctrinal en *Paradiso*, si descartamos al narrador como personaje. Se llama Eugenio como el padre, pero es su inversión paródica, ya que vive con una esposa virgen, cuya vagina se le ocurre amenazante y dentada, inhibiéndolo del coito con ella. Foción es el que define, oblicuamente, a *Paradiso* como un apócrifo, según el modelo barroco (pensemos, simplemente, en el *Quijote*): pide en las librerías unos libros inexistentes, da noticias literarias falsas, atribuye a unos escritores reales, unas obras irreales.

Foción importa, sobre todo, según mi opinión, porque teoriza acerca de la existencia y, al tiempo, la imposibilidad de las relaciones humanas, volviéndonos al par barroco presencia/máscara. «La amistad es un misterio y el amor es indefinido», sentencia, sin ir más lejos. Luego está su amor por Fronesis, no correspondido. Fronesis es designado por Foción como «arquetipo de lo inalcanzable», lo cual tiñe toda la dinámica del deseo en *Paradiso* con el barroquismo de la fuga infinita. También el falo del otro, en este caso, lo cual redunda en la gran ausencia axial que descoyunta al texto. Imagen paródica del deseo que jamás se encuentra con su objeto es el personaje de Farraluque, que posee un pene gigantesco y promiscuo, que se introduce en todas partes sin discriminar su objeto, que es el hueco genérico: la universalidad de las vaginas, los esfínteres y las bocas.

La imposibilidad objetal del deseo proviene, en el contexto de *Paradiso*, de su carácter mítico. Lo advertimos en la secuencia en la cual Fronesis penetra a Lucía, una mujer que, de movida, le resulta rechazante. Cubre la vagina con una camiseta agujereada, lo cual le permite evitar la imagen de herida castratoria que ofrece el sexo de la mujer. Luego, arroja el paño al mar y el paño se transforma en una divinidad andrógina: una mujer gigantesca que empuña un báculo en forma de serpiente fálica. De algún modo, Fronesis («la sabiduría práctica») ha hecho la ofrenda de su semen para que, momentáneamente, se reconstruyera el perdido dios andrógino, la unidad originaria, anterior a la división de los sexos. Pero el andrógino se constituye a partir del cuerpo de la mujer, al cual se le agrega el miembro viril. Por ello, quizá, la imagen dentada de la vagina que incorpora al pene ¿Es el Paraíso Perdido, un mundo de seres unitarios, bisexuales, que no necesitan buscar nada de sí mismos fuera de sí

mismos? ¿El Paraíso de la Plenitud unitaria? En todo caso, se nos dice que la humanidad fue andrógina, hasta el Séptimo Día, cuando Dios Padre estaba descuidado, descansando de su magna obra y apareció la mujer.

Viñeta privilegiada de esta concepción deslizante, helicoidal e inconcluyente de la vida del deseo, es la escena en que diversos personajes se encuentran en la penumbra del cine viendo un film apócrifo sobre el mito de Tristán e Isolda. Si se quiere: el código del amor cortés (el amor es irrealizable, la amada lo es en tanto remota e intangible) y la realización del amor en la transgresión y el adulterio.

Cemí vigila a Foción, que vigila a Fronesis, que vigila a Lucía que lo asedia sexualmente y él rechaza. La mirada es el vehículo del deseo que resbala por objetos en los que no se reconoce, y todas las miradas van y vienen de la pantalla donde se desarrolla la historia del amor y la transgresión. Fronesis evita la mirada de Lucía, pero también la de Foción, que evita la mirada de Cemí. Sólo Tristán e Isolda soportan las miradas de todos, pero son un objeto mítico. El objeto erótico es un desliz (amiento) inalcanzable, que sólo existe, fugazmente, en el momento de desear, de identificarse como deseado.

La sexualidad es, finalmente, superflua, en tanto se reconoce como busca mítica de un objeto inexistente, la perdida unidad andrógina. Por ello, su forma privilegiada es, en este universo, la homosexualidad, cuya superfluidad eugénica resulta obvia, ya que no conduce a la reproducción biológica.

Santo Tomás define la homosexualidad como bestial, por tanto, como inocente en tanto inhumana. Esta inocencia nos lleva, de nuevo, a un contexto paradisíaco. La homosexualidad sería la sexualidad anterior a la caída, la que ocurre en la zoología espiritual de Hegel. En efecto, el homosexual rechaza el sexo como dicotomía, instaurando la reminiscencia del Uno Urano. Si el varón se dirige a la mujer por concupiscencia, va hacia otro varón por falsa inocencia. Más que sexualidad paradisíaca, el uranismo es sexualidad pseudoparadisíaca, propia de un Paraíso barroco. Así la define Foción:

> Todo lo que hoy nos parece desvío sexual, surge de una reminiscencia o de algo que yo me atrevería a llamar, sin temor a ninguna pedantería, una hipertelia de la inmortalidad, o sea una busca de la creación, de la sucesión de la criatura, más allá de toda causalidad de la sangre y aún del espíritu, la creación de algo hecho por el hombre, totalmente desconocido aún por la especie. La nueva especie justificaría toda hipertelia de la inmortalidad.

A su vez, Fronesis sitúa la homosexualidad en el lugar de una fijación infantil: homosexual es el sujeto que no pasa por la adolescencia ni madura. Conserva la inocencia de por vida, en una región «de hechizo y devenir», donde proliferan los poetas, los primitivos, los niños mártires, los dominadores del caos, capaces de hacer aparecer lo invisible. Tal vez, el superhombre nietzscheano. En cualquier caso, la homosexualidad se vincula con la posibilidad de la poesía, en tanto manejo de lo original, lo primitivo, lo que no se somete al orden previsto, lo imponderable. Un programa



de vida para José Cemí, niño mártir, pero de cuya sexualidad nada nos dice el narrador. En efecto, José carece de vida sexual, y no es el menor rasgo en común con Cristo ¿Por qué nada se nos dice del asunto? ¿José carece de sexo o le está prohibido al narrador ocuparse del tema? ¿Quién se lo prohibe? ¿Es, acaso, sagrado el sexo de José porque él mismo es un indeliberado redentor? En cualquier caso, el desvío sexual, apartándose de la rigidez axial fálica, nos vuelve a situar, una vez más, en el mundo del barroco. Fuga, desvío, anormalidad, descentramiento, ruptura del eje. «El por qué de lo fálico es siempre inasible». Lezama concluye acerca del carácter imaginario y, por lo mismo, de ausencia, que tiene el falo, según viene a decirnos el psicoanálisis, siempre que no se trate de una variante groseramente fisiologista que identifique el falo con el pene. Vacuidad de lo ausente, porosidad de la materia: barroquismo. «El barroco, que es lo que interesa de España y de España en América», se apostilla en una conversación sobre Cervantes, Góngora, el Inca Garcilaso, Villamediana, Quevedo.

Y si por el barroco entramos en *Paradiso*, podemos salir de él por el barroco, hacia otros textos de Lezama Lima, donde abunda sobre lo mismo.

La identificación lezamiana de América con el barroco parte de una supuesta índole barroca de América, sustentada en el «complejo terrible del americano» (ser complejo y terrible, vale apostillar): «...creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver». El americano es autóctono y se siente pequeño ante la riqueza europea, pero retorna a la tierra común, a la hora cero de la cultura, donde se encuentra con el origen de la misma Europa, en el reino de las madres, de las matrices de toda forma. «Sudoroso e inhibido», describe una trayectoria sinuosa como un haz de barrocas volutas. Es tenso, plutónico (sale de la tierra volcánicamente, como un recién nacido), pleno en tanto opuesto a todo lo que degenera, todo lo que desmiente el origen. El gongorismo americano lo es desde sus comienzos, desde Hernández Camargo y Sor Juana. Ya Alfonso Reyes y Henríquez Ureña señalaron la relativa autonomía cultural de la Nueva España en figuras como Ruiz de Alarcón y la misma Sor Juana. Octavio Paz ha incidido en esta primera manifestación de la sociedad mexicana como tal, en el barroco novohispano. Como Lezama razona la historia en función de la insistencia de las formas, advierte el «americanismo» de Bernini, la raíz que ofrece a la expresión americana su amor al capricho y el arbitrio. En América, el mestizaje es barroquizante. He allí los edificios esculpidos por el indio Kondori: ángeles con caras indígenas, sirenas andinas, soles y lunas incaicos, mezclados en barroca ensalada. El Alajadito de Ouro Preto es esa lepra americana que corroe la firmeza clásica de la piedra europea. El bosque del mundo nuevo provee formas inesperadas y armónicas, todo a la vez. Exceso y mezcolanza, barroco y romanticismo, América es la cifra de fray Servando Teresa de Mier. Un espejo que se refleja en sí mismo y convierte el reflejo en acto. Lo imaginario se torna real y, como toda realidad, es inasible e inalcanzable.

Varios autores han subrayado el hecho de que América empieza a ser tal en el barroco, cuando el criollo urbano desarrolla su cultura autónoma. Es lo que Lezama denomina «contraconquista».

El sujeto que emerge de este *totum revolutum* no puede ser sustancial e idéntico. Es deslizante y provisorio, múltiple y discontinuo: barroco. Lezama lo denomina «sujeto metafórico»: una metamorfosis, un ir más allá de las formas dadas, que da lugar a una nueva visión (¿surrealismo *avant la lettre?).* Surge, a su tiempo, una nueva antropología, la del hombre como resultado de una verdad que no lo parece, una inverosimilitud que genera cierta realidad andando y marcando un sentido al andar. El sujeto metafórico es «como si» fuera, un deslizamiento de significantes que se encadenan en un infinito resbalón cósmico.

También es barroca la concepción lezamiana de la libertad como indeterminación:

> Cuantos más actos inmotivados puedo realizar mayor es mi plenitud, porque esos actos sin causa atestiguan la paz y la riqueza extraterrena de un cumplimiento (...) Cuantos más actos inmotivados se realicen mayor es la altura del signo y de la misión. Así, el acto inmotivado nos otorga la salud, y de ahí tiene que desprenderse la verdad.

Es claro que, en este contexto, sólo es libre Dios (cf Spinoza). La libertad sólo existe en él y para él: un hombre puede alcanzarla si prescinde de su subjetividad, en un rapto donde la muerte es convertida en algo gratuito, en gracia. Ser perfecto, la vida activa considerada en reposo, algo concebible pero impensable, Dios es un postulado, el mayor de todos. El arte se ocupa de sus incompetentes representaciones. Por ello, el hombre es un animal iniciático, a causa de la letra, donde caben el nacimiento, la muerte y la resurrección. La letra involucra, revela y oculta, todo a la vez. La letra es inclusiva y excluyente, por eso es oscura y hermética, un ejercicio esotérico de aquel sujeto que se define por su constante desujetación en el deslizamiento de la metáfora, acto definitorio de todo lenguaje.

Este barroquismo concede un lugar protagónico a la forma, que es estática y supone la abolición del tiempo. Enfrenta a la historia en su pacotilla de eternidad. La forma no es afectada por la usura temporal, desarrolla una infinita capacidad de retorno, de insistencia. Lo único razonable de la historia es la homología de las formas (cf Spengler, tan influyente en cierto pensamiento latinoamericano de los años treinta). Cuando se advierte que el cuerno del toro cretomicénico tiene la misma forma de la tiara imperial bizantina, ambas formas pertenencen al mismo instante de insistencia y eternidad.

El paisaje, entendido como forma permanente, «lo natural de lo invisible y lo invisible de lo natural», es esta síntesis de percepción y forma que determina la producción cultural de un mundo peculiarizado. En América, la posibilidad de cultura nace de esta posibilidad de paisaje, de esta identificación de un sistema de formas asociadas a la captación de una zona de la naturaleza. Lo definen un punto de vista, una conformación estructural (*Gestalt).* Una perspectiva, es decir un orden estético de las percepciones, que no es del orden natural. Gnóstica y femenina, apta a la fecundación europea, América se opone a la aridez y lo inexpugnable de Africa y Asia.



Siguiendo a Frobenius, Lezama distingue las conformaciones culturales divergentes del litoral y el interior. La isla, a su vez (Cuba, sin ir más lejos) se vuelca al ensimismamiento y la visión interior. No sólo Cuba, sino Inglaterra y Australia, por no pensar en la tierra como isla del universo, son espacios insulares. El hombre es, en esta dimensión, un animal insular, según discurrren Lezama y Juan Ramón, dialogando sobre una sugestión de Ortega: el hombre isleño tiene los ojos abiertos hacia adentro y sólo ha de entornarlos al percibir un barco, que trae la amenaza contaminante de la peste, la infección, la impureza.

Para dar cuenta de estos fenómenos, la técnica del historiador es insuficiente. Hay que acudir a la «ficción», categoría que Lezama toma de Curtius y que, indeliberadamente, le viene de Nietzsche. Es un contrapunto entre el sujeto metafórico y la imago, que es el objeto natural percibido como dotado de sentido, es decir como forma: el ser definible por medio del lenguaje. En ciertas civilizaciones, se ha impuesto una determinada imago, que es la historia, pero no se trata de la única. Por ello no hay que tomar las divagaciones morfológicas de Lezama como una clave de lectura aplicable a la historia americana, sino como una doctrina estética para desarrollar un imaginario americano. Si se prefiere: para construir una América como ficción de sí misma, una cultura.

En rigor, lo que Lezama propone es una teoría poética apta para sostener la producción literaria americana, que se entronca con las poéticas contemporáneas, provenientes del romanticismo y el simbolismo. Podríamos empezar a considerarla a partir de la lezamiana «rebelión de las palabras», ese sujeto-otro que se subleva en el lenguaje contra el sujeto mismo que lo enuncia. Yo digo y el lenguaje me dice cuando creo decirlo y decirme en él.

La poesía es el resultado de una secuencia tensión-distensión que se produce en determinados momentos de la vida del lenguaje. Hay palabras rebeladas, demoníacas, que ofrecen «una aparición de sentido, y no es éste el que las precede y el que les impone las leyes de gobierno sintáctico». El Espíritu Santo, digamos el Logos, comprende, defiende y justifica esta revuelta luciferina del Verbo y termina por incorporar a su código el fruto del alzamiento.

Este estado o situación de especial congestión del lenguaje (*Dichtung, poiesis)* tiene similitudes sexuales, si se quiere, o viceversa, si se quiere lo contrario. Lezama habla del éxtasis que ocurre en el acto poético, una escisión entre el alma y el cuerpo, durante la cual el poeta copia una escritura ajena, la del otro al que antes aludimos. Hay una «desmesura en la discontinuidad» entre el que dicta y el que escribe.

Esta propuesta lezamiana, expresamente, se toca con el tardío simbolismo teórico de Paul Valéry, sólo que en éste no hay éxtasis, sino enfrentamiento entre el cuerpo y el vacío. Hay el acto naciente de la palabra, que es el poema, y su prolongación por medio de las convenciones retóricas. En ambos niveles actúa la valeryana «mecánica analítica del lenguaje», el funcionamiento de aquellos dispositivos que el lenguaje posee y oculta, y que se tornan manifiestos por la intercesión del poeta. La poesía

es una suerte de matemática inspirada, según la conciben el mismo Valéry y Ezra Pound, a quienes acude Lezama en busca de esa proliferación de figuras que alumbran «el puro nacer de las palabras». Ya Claudel señaló que el conocimiento (*conaissance)* implica el nacimiento (*naissance).* Si el último significado de una palabra no es verbal, sino emblemático (ejemplo: el infinito) o un signo matemático, el objeto de la poesía es, verbalmente, lo desconocido.

Lezama prefiere dirigirse hacia esta oscuridad semántica última de toda palabra que anida en el cuerpo, volviendo del éxtasis (divergencia, sección, corte) a la mónada, a la unidad corporal. La poesía se configura por respiraciones, comunicaciones inherentes y febriles (sic) de las palabras, ritmos circulatorios, las anteriores situaciones de tensión y distensión, etc. El lenguaje es corporal y tiene la capacidad de dar lugar a un cuerpo verbal segundo, un *corpus.* En estas combustiones y ritmos está el oculto orden numérico de las palabras, en una suerte de matemática orgánica, matérica.

A fuerza de estar enmascarado en esta especial disposición musical de su cuerpo, el poeta, por paradoja, se vuelve transparente. Esta doble estrategia le permite aislar en el fragmento una muestra del oculto orden universal. Y es la poesía, hasta ahora, la única disciplina en que ello ocurre.

El ser busca el sentido, el cuerpo busca el misterio y el tiempo busca la eternidad. Tanto da que invirtamos la dirección de estas búsquedas. El punto de encuentro, de momentánea síntesis, es el cuerpo mismo, cuando alcanza esa doble dimensión de éxtasis y recogimiento en la unidad que, vuelta palabra, hace surgir el poema. Es una suerte de isla musical, una isla desolada pero llena de ecos, según Lezama dice en paráfrasis de Baudelaire. O, si se prefiere a Poe, esa ciudad abandonada que es, al tiempo, palacio de la dicha.

No hay significado verbal último del verbo, no hay palabras «distinta, distinguida, diferente» (cf Mallarmé). Hay «sólo reflejos recíprocos entre las palabras», una perversa magia que hace de la palabra «una sustancia irradiante». Si se admite la traducción: un significante que no cesa y que nunca alcanza al significado final que apague su irradiación. Es, de nuevo, el sujeto metafórico puesto en acción.

La palabra poética siempre está dispuesta a nacer por segunda vez, en una suerte de renacimiento iniciático disparado al infinito. Siempre proyecta la sombra en la pared, sombra que adquiere cuerpo y se vuelve a proyectar en otra pared, y así sucesivamente. La transparencia y el eco son borrados y recomienza el (nuevo) ciclo. La palabra poética intenta parecerse a una forma esencial, acaso al arquetipo, pero como éste es infinito, la tarea no termina jamás.

Por ello, la palabra poética afecta estar siempre en el origen del lenguaje, en la hora cero de la significación: porque ésta no la sujeta, sino que es significancia libre. Ello otorga a su proceso una estructura discontinua. Reaparición incesante, la denomina Lezama, agregando la nota de lo instantáneo. Pero, por paradoja, esta iluminación aislada y absoluta, ha de fraguarse en el poema, que «es un estado y una continuidad» de calidad relativa. Lo fugaz e irreproducible de la invención poética se con-



Plaza de la Catedral
La Habana

creta en la comparación, que anima en el poema la acción de la metáfora. Es decir: el poeta persigue la palabra sin antes ni después, pero logra, apenas, incorporarse a la cadena significante, donde se le promete un infinito deslizamiento.

La «originalidad» de la palabra poética hace que la preceda el silencio, el lugar sin palabras. Sólo saborea la poesía en su máxima expresión quien carece de habla*, el mudo. O el que habla después de la música cantada en coro. Son los dos extremos entre los cuales vacila el poema: la música y el silencio.

Aquí llegamos, por fin, al deslinde entre la poesía y lo otro. Puede ser que se trate del infierno, como quiere José Bergamín. O de la iluminación que conduce a la unidad, como en los ejemplos lezamianos de San Juan de la Cruz, Miguel de Molinos, José Angel Valente. Pero hay una salida profana (Valéry, Jorge Guillén) que remite del lenguaje al lenguaje, en un juego de espejos que altera constantemente su calidad: una combinatoria que lleva a la síntesis. Ni infierno ni paraíso, sino la incierta y empecinada tarea terrestre de decir.

* Etimológicamente, el infante, el niño *(in-fans)*

Blas Matamoro

Bibliografía

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Paradiso,* edición crítica coordinada por Cintio Vitier, Colección Archivos, Madrid, 1988, 762 páginas.

———: *La expresión americana,* Alianza, Madrid, 1969.

———: *Analecta del reloj,* Orígenes, La Habana, 1953.

———: *Tratados en La Habana,* La Flor, Buenos Aires, 1969.



Un paraguas en Elsinor

He comprado un paraguas a anchas rayas amarillas y negras, con el anuncio de una cadena de almacenes comerciales. Y he cenado salmón ahumado, quizá salado en exceso, bebiendo cerveza rubia y ligera, la que me gusta. No es que me pirre por la cocina, pero una comida con cierto espíritu reconforta cuando uno está solo. Si ahora moría, estas insignificancias y el haber estado hablando sobre un perro con el conserje del hotel, habrían constituido mis últimos actos, algo así como si hubiera dilapidado vanamente mi espléndida herencia, la de las posibles grandes cosas que puede uno acometer en la vida. ¿No hay unas parábolas evangélicas que se refieren a eso? A dilapidar fortunas, al vacío en el instante definitivo, no a perros. Aunque los Evangelios también hablen de los perros, que aparecen hurgando en los montones de basura o lamiendo las llagas de los leprosos. Pero, repensándolo, temo que no ocurra nada de eso, sino que la memoria de aquel áspero paisaje palestino, el mísero pulular de su alucinado gentío, hayan estimulado mi capacidad de invención. En el Antiguo Testamento en cambio, divaga mucho perro. Una tropa de ellos devora el cadáver de la endiablada reina Jezabel, que unos eunucos habían arrojado por un balcón después de que ella, provocativa, se hubiera pintarrajeado el rostro. Naturalmente, Jehová inspira el estropicio. No recuerdo por qué la odia, pero es tanto su rencor que designa a la reina y a los suyos como a «los que mean en la pared». En Nueva York, en Tel Aviv, he visto pavonearse, madonas, a esas viejas judías sebosas y endomingadas, que de jóvenes son inquilinamente atractivas. Si los Evangelios no consiguen interesarme, inertes de tanta reiterada moraleja y veneración, al Antiguo Testamento me intriga y seduce, con sus bárbaros estallidos, sus dulces murmullos. Esos judíos eran cuatro desgraciados, pero conquistaron la grandeza clavándose locas dentelladas a sí mismos. El perro del conserje no mordería ni a un conejo de peluche. Pero sé poco inglés y nada de danés, por lo que no sólo ignoro lo que el conserje me habrá dicho, y lo hizo con inusitada vehemencia, sino también en qué idioma me ha hablado. El perro era un imbécil, de pie y espatarrado, lanudo, con un lamentable aire de tristona ausencia. Es posible que el conserje le ordenara que saliese a hacer sus cosas, porque me señalaba el bicho y la calle. Pero el viento, a



impetuosas rachas, embestía en la acuosa oscuridad arrastrando una helada llovizna, lo que debía desanimar al animal.

Los animales siempre saben lo que desean hacer. Supongo que su mundo limitado, y por tanto sus gestos repetidos, les confieren esta especie de fiel y digno automatismo. Su seguridad, la firmeza de su instalación vital y ambiental, me impresionan. Muchos hombres no poseen un mundo más rico ni diverso que el de los animales, y sin embargo, dudan, se desmelenan. Ya sé: la inteligencia, etcétera, nos diferencia, nos eleva por encima del animal. ¿Sí? Pues si somos inteligentes, deberíamos precisamente asentarnos mejor, pues con ella no sólo podemos dominar muchísimo más el entorno, sino incluso transformarlo o crearnos y recrearnos a nosotros mismos. Pero nos sacude una incomprensible fragilidad interior y andamos al garete. En cambio, ahí están los animales, extrañamente ordenados, con su belleza antigua, su cercanía al misterio de la creación, con sus detonantes formas y condiciones, tan toscas y a la par acabadas. El hombre, al menos como especie, es un ser baboso, vanidoso y torpe. Nos creemos superiores a los animales y estamos lejísimos de lo que son los altos bosques solitarios, el sarcástico fragor del fuego insinuando estrechas complicidades en el calor y en el terror, la fastuosa errabundez de las nubes, la prieta tierra con su recio potencial de feracidad, todo lo que fue tocado directamente por la mano de los dioses del amanecer. Lo que sientes ligado al origen. Los animales parecen llegar de allí, universo insólitamente sereno. La cálida filigrana del jilguero, graciosamente entregado a los pequeños espacios que nos rodean; la serpiente, con su larvado y limoso hálito de hostilidad; toda la soñolienta y nervuda pesadez del león, sus ecos de derrotada nobleza, el desgarrado y aplastante salto de su poderío; el gato, deslizante cual fuga de estéticas, su mimosa resistencia, la dicha de su enrollado sueño; el incomunicable pez con la brillante coraza de escamas y silencio, la mar inviolable con sus leyes y sus flores... ¿Para qué sirve un animal? Una jirafa, por ejemplo. ¿Y por qué es como es, por qué tiene su detonante cuello de pueril esbeltez, su piel preciosamente manchada y aterciopelada? En el hombre, todo ha sido dispuesto hacia el utilitarismo, la deglución, por lo que necesita la recurrente sabiduría intelectual, separándose por ello de la Naturaleza, de los prados del dios. El animal, sin finalidad ninguna, encarna la existencia por sí misma, con lo que se integra en la totalidad de cuanto alienta y permanece, en la eternidad.

Temo que «eternidad» y «totalidad» suenen a tópico. A menudo sólo eres tu propia fatiga, dejando entonces de hurgar en ti, en tu revuelta caverna de las intuiciones, lo único personal que posees, para acogerte a las generalidades, a lo que tranquiliza porque no implica otras preguntas. La idea de integración del animal en el medio es aquí la buena. Además todo ese lío de los perros resulta una lata.

Tengo sed. Me tomo este botellín de aguardiente que hay en la nevera, *Schnaps* le llaman. La camarera quería servírmelo con el salmón, me indicaba gesticulante y entre mohines que el aguardiente debe beberse acompañado de grandes sorbos de cerveza, incisivo disolvente de la salinidad. Bueno, pero solo y frío también funciona.



Precisamente cuando pedía la llave al conserje y me ha salido él con lo del perro, estaba pensando en la camarera. La noche neblinosa y exacerbada por el viento, el desgarrado golpeteo del mar en la cercana oscuridad del hosco Estrecho del Sund, no habían podido disipar la agradable sensación que me ha producido la cena. Claro, es poco trecho el que hay entre el restaurante y este pequeño hotel. La atmósfera helada, el suelo y los árboles aparatosamente mojados, incluso parecían estimular, por agudo contraste, la calidez de mi cuerpo. El cuerpo de la camarera era joven, de pierna densa y larga, estilizado el torso, muy bonito el rostro y aniñado. Un conjunto desarmónico, sin duda, pero por ello igualmente sugestivo en esa edad en que lo agilizan la tersura de los tejidos, los movimientos ingrávidos, la mirada reluciente y desprovista aún del torvo contenido de la experiencia. Pero más adelante su pecho ya sólo sería encogido, la cadera pesará anchota, se achatarán las morcillonas pantorrillas y el rostro muñequeril se le desmoronará fofamente pálido, convertida la hoy grácil muchacha en una estampa de desarbolada planimetría. Un animal viejo es patético, pero la entereza nunca le abandona. El hombre se convierte en una figura grotesca, y más aún porque su decadencia física contrasta con sus desaforadas pretensiones mentales. Detenidamente, con una precisión que, estoy seguro, respondía a la realidad, he imaginado desnuda a la camarera mientras se afanaba con las bandejas. La nalga ancha y los pechos pequeños y rechonchos. Ansiosa, su pulposa boca saturada de saliva y cerrándose golosa sobre mi miembro tieso y robusto. La adhesiva tibieza de su cuerpo, la anonadante emoción del instante del abrazo, de la excitada espera de la penetración. Cada exploración de las suaves formas plagadas de sugerencias al sexo y al culo calientes y húmedos. Caminaba ella y vestía como si interpretara el papel de la ingenua campesina, arreboladas las mejillas. En cada mesa había una vela, en las paredes la pintura de una escena remitía a una campiña de arces. O lo que fueren, y abetos. ¿Podría haberme ligado a la camarera? Lo deseaba, pero, en fin...

Hace muchos años, esta situación de ansias reprimidas me hubiera desbordado, provocándome una irritada depresión. Como con Aurora. Cualquier noche, solo, comenzaba a sentir la llamada de la selva, un obcecado y desbordante deseo de follar que, obedeciendo a un súbito apremio, me impulsaba inconteniblemente a llamar a Aurora, la única hembra que tenía entonces a mano, incluso a las dos de la madrugada. Nos encontrábamos en el cuartucho trastero de su casa, en el sótano. Sobre un desfondado sofá sentía a tientas su desbocado y gimiente volumen. Pero si al llamarla quien contestaba al teléfono era el marido, inopinadamente en casa con su embrollo de servicio diurno y nocturno en el cuartel de Lepanto, en la misma Barcelona, donde estaba destinado, farfullaba yo cualquier excusa, como que había perdido una estilográfica de oro y temía habérmela dejado allí en mi última visita. Pronto le acosaron las sospechas, desequilibrado interrogaba a Aurora. Y ella, briosamente ilusionada por mi destemplada insistencia tras ella, le confesó nuestra relación, la plantó cara con suficiencia. Confundía mi ardor con el amor. Unos meses más tarde, desaparecida para mí su novedad y vislumbrada ya otra —creo que la de Neila, la argentina de cara cuadra-

da y trágica, enfrascada en brujerías y alcohólica—, empezaba a sacudírmela. Con el marido , el capitán José Javier, mantuvimos unas semanas de agradable amistad. Conocía con precisión la táctica militar. Y me explicaba batallas, la de Zama: en la arrasada llanura del Africa tunecina el joven Escipión mandaba menos de 40.000 hombres, por unos 50.000 encuadrados a las órdenes del maduro Aníbal. Este tenía en primera línea los elefantes, más de 80, los que azuzaba contra el enemigo, debilitándole al desbaratar su formación las amazacotadas bestias. Luego situó a los mercenarios, los abruptos honderos baleares entre ellos —soy mallorquín, la cosa me divertía—, y a los salvajes aliados africanos. Formaban la retaguardia los cartagineses, los suyos con la piafante caballería cubriendo las alas del ejército todo. Y sonó la trompeta de ataque. Tanta, que a su descomunal sonido la mitad de los elefantes se desbocaron, retrocediendo sobre el ejército de Aníbal y provocando una aplastante confusión, mientras el resto de los paquidermos se escurría inofensivo por los pasillos que los romanos, según la táctica articulada por Escipión, iban abriendo a su paso. A la par, la caballería de Roma, entre la que formaba la muy sagaz de un rey africano, Mesinisa, que había traicionado a Cartago, aprovechó la confusión de los elefantes para caer sobre la caballería cartaginesa, a la que pronto puso en fuga. Mientras, los mercenarios de Aníbal, el zumbido de las mortales pedradas de los baleares, se enfrentaban a la infantería de Escipión, a la que cubría y jaleaba la retaguardia romana, cuando la retaguardia carataginesa quedaba inmóvil en su sitio, dejando solos a sus mercenarios. Y fueron éstos, entonces, rechazados por un compacto frente. Creyéndose entonces abandonados por los suyos, se volvieron atrás, con lo que la retaguardia de Cartago les atacó para obligarles a luchar de nuevo, enzarzándose así ambos cuerpos militares en una frenética degollina... Los montones de muertos, 20.000 cartagineses por 1.500 romanos, se ponían pegajosos a medida que la sangre se secaba.

La última vez que vi a Aurora fue también en un restaurante, bueno, en uno de esos establecimientos de platos combinados. Se comía unos huevos fritos, muy deshechos y fríos e inverosímilmente carmíneos, que le habían empapado unas patatas blanduzcas, gordotas, y tenía a su lado una lívida naranjada. Fumaba sin cesar. Un poco embarazado no sólo porque la había dejado, sino también porque lo había hecho con distraída precipitación, me senté un rato a su lado, tomándome un café. Tenía ella el pelo y la piel ajadas, despedía un desangelado tufo como a hibridez. Me habló con simpatía, me contó con entusiasmo el caso de unos niños sin escolarizar del proletario Hospitalet, en las inmediaciones de Barcelona, que salía profusamente en los periódicos y que llevaban en el despacho de Aurora de abogados sindicalistas o marxistas. Yo asentía. Santa Inocencia... Aunque es verdad que todos nos defendemos de la adversidad con las sustituciones que podemos. Jesucristo ya pretendía iluminar al hombre martilleándole a parábolas.

Hacía tiempo que Aurora se había separado de José Javier. Pero no puedo determinar si ese día del restaurante, ETA ya lo había tumbado a él de un tiro en la nuca, teniente coronel quizá de Mondragón. Vi su cadáver por televisión, había engordado



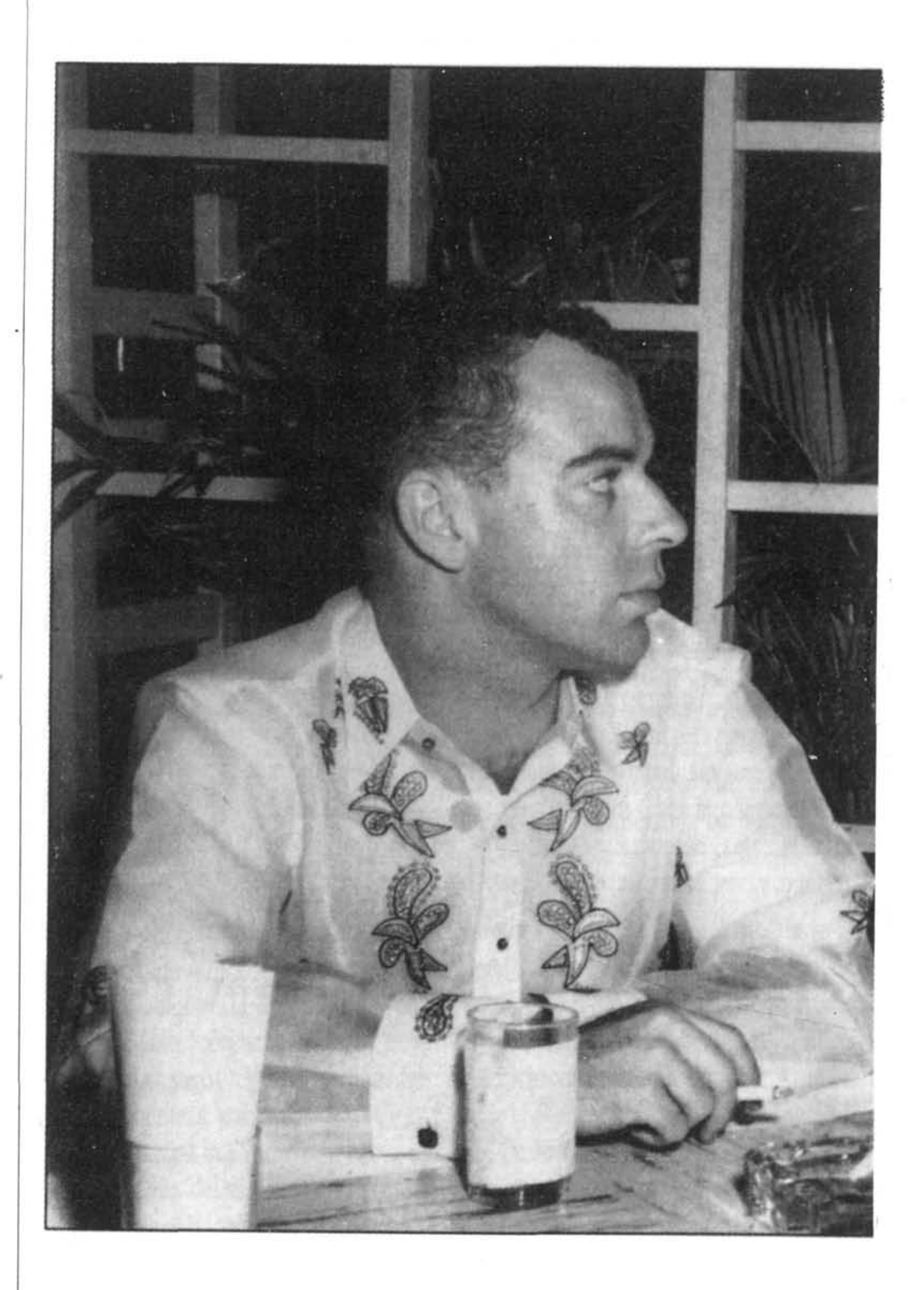
muchísimo y ostentaba un grueso bigote. Resultaba paradójico que la España de la democracia hubiera sido la de su tragedia: si el etarrismo le quitaba la vida, el catalanismo se la había amargado cepillándole a su esposa. Porque yo me había hecho amigo suyo según indicaciones de mi grupo, fervoroso y clandestino en la preparación de una Cataluña libre de las dictaduras franquista y españolista. Uno de nuestros planes consistía en acaparar información militar para cuando llegara el hipotéticamente ineludible momento del gran Salto o Asalto. Lo de mi encoñamiento con Aurora frustró el plan. De ella me excitaba hasta marearme ver cómo, vuelta de espaldas, levantaba y movía ávidamente la grupa. Aunque era muy delgada y los pechos le pendían, lacios. Sin embargo, no iría mal tenerla ahora para un rato...

Pero ahora encajo con calma la imposibilidad de tener una mujer cuando inopinadamente culebrea en mis entrañas la llamada de la selva. Y no es que con la edad el deseo disminuya, sino que adquiere el zorruno aprendizaje de la selección y de la espera. Además, la camarera es jovencísima, y un rubiales de la vikinguería la estaría aguardando. Poco debía importarle un extranjero cincuentón, con esa apariencia un poco turbia, de mestizaje, que tenemos los latinos. Mi barba canosa, ese ojo bizqueante que me sale con el cansancio. Creo que lo único que le ha hecho gracia de mí ha sido el paraguas. Por señas me ha dicho que vivía junto al almacén donde lo he comprado, en la calle mayor de Elsinor, con sus puntiagudas casa de nítidos colores y techos oscuros. En una de ellas debieron de vivir Morten de Coninck y sus hermanas, según las cuentas y el cuento de Karen Blixen, sus evanescentes enigmas románticos, Morten a bordo de *La Bella Elisa*, la bandera negra y el abordaje en los trópicos, y aquella última noche cuado estallaron los hielos del Estrecho de Sund y Morten regresó solemne y angustiado a la eternidad... Oigo la espaciada lobreguez de las sirenas de los barcos, con su sordo navegar entre estas accidentadas costas de Suecia y Dinamarca.

Pero lo dicho: si ahora muriese, esta tonta retahila habría llenado mis últimas horas. El paraguas, lo tiraré al irme. ¿Dónde me presento yo con él, si pareceré un payaso? A veces me domina una avaricia tan cretina que me induce a escoger lo peor. Esta calefacción, a toda, me dará más sed. Voy a dejar una botella de agua mineral junto a la cama, porque si despierto y tengo que ir a la nevera me despabilaré con el tráfago y soy capaz de estarme dos horas sin pegar ojo.

Baltasar Porcel

«...entre las ruinas de mi inteligencia»



Jaime Gil de Biedma (Manila, 1956)



Las personas del verbo

Jaime Gil de Biedma (1929-1990) es, junto con José Angel Valente y Claudio Rodríguez, uno de los poetas más interesantes de su generación. Su obra es breve, algo más de ciento cincuenta páginas de poemas pertenecientes a tres libros (excluyo *Según sentencia del tiempo*, por tratarse de un solo poema breve): *Compañeros de viaje*, *Moralidades* y *Poemas póstumos*, recogidos todos ellos bajo el título *Las personas del verbo en* 1982, como edición definitiva. A esto ha de sumarse el diario escrito en 1956, publicado en 1974, *Diario de un artista seriamente enfermo*, y la recopilación de ensayos *El pie de la letra*, 1980.

Jaime Gil de Biedma se ha convertido en todo un personaje y su imagen seguirá creciendo, formándose y deformándose como corresponde a toda persona que se somete, voluntaria o involuntariamente, a la capacidad ficcional del verbo, siempre que se trate de una metaforización que alcance, como en este caso, una capacidad de significar más allá de lo convencional. La muerte, nunca a tiempo, siempre injusta, le vino cuando contaba sesenta y un años (enero de 1990), y aún parecía que el poeta pudiera dar ejemplo de juventud. Hombre extremadamente inteligente, fue también heroico bebedor, alto ejecutivo de una empresa con sede en Manila, crítico agudo, restringido en sus temas y curiosidades, pero ejemplar en su capacidad de penetración y en la limpidez de su prosa; fue también traductor de alguna obra (Eliot), noctámbulo social y, quizá lo más trágico, un denodado apostador por la felicidad. Hijo de una rica familia burguesa, tuvo una conciencia muy clara de la situación de su mundo social dentro de su concepción estética («palabras de familia gastadas tibiamente»). Heredero del mejor romanticismo inglés y francés, fue también un rectificador de algunos asentamientos ingenuos que aquéllos defendieron. Encontró apoyo, al menos, en cuatro poetas que fueron también críticos de importancia: Antonio Machado, Luis Cernuda, T.S. Eliot y W.H. Auden. Gracias a Cernuda, Jaime Gil se libera de la falta de crítica respecto a la validez objetiva de la experiencia, como ha señalado el crítico James Valender, que afectaba a gran parte de la generación del veintisiete.

Gil de Biedma es, quizá, junto con Cernuda, el primer poeta español que se sitúa frente al poema con una actitud crítica. Esta actitud crítica supone el cuestionamiento de la posibilidad de transmitir de manera suficiente el «mundo» del poeta. No

hay, entre lo vivido y la configuración verbal del poema, objetividad. Se trata, pues, de la elaboración de un objeto hecho de palabras, cuyas «experiencias» o universo sensible se ve roto, escindido de un sujeto con identidad jurídica, es decir, única y continua. Gil de Biedma no dice: esto me ocurrió a mí, sino esto le ocurrió o le sucede a «Jaime Gil de Biedma», un sujeto inventado por el poema. ¿Acaso no es lo mismo a fin de cuentas? Obviamente no. La suposición de un correlato entre vida y expresión es corriente en el romanticismo; es el ejemplo, en el caso de la poesía inglesa, de Wordsworth, pero se rompe con el simbolismo y fue reivindicado en alguna medida por el surrealismo. Sólo que para los surrealistas ya no es el sujeto, sino cualquier sujeto, el nosotros del inconsciente, una categoría depositaria del universo poético que trasciende el universo individual. Ni Alberti, ni Lorca, ni Guillén, se plantearon esto como un problema. Para Gil de Biedma no hay sujeto, o no sólo uno, como fundamento objetivo de las ficciones poéticas, sino que vislumbra una heterogeneidad de personas en el seno de la palabra poética.

Gil de Biedma, lector atento de Antonio Machado, hereda las reflexiones profundas que éste hizo respecto a las nociones de inspiración y fundamentación poéticas. Al decir antes que no hay sujeto fundamental he querido decir exactamente *yo poético,* singular y absoluto. Gil de Biedma señala desde el título de su obra, la pluralidad como fundamento del poema. Antonio Machado en *Proverbios y Cantares* definió esta adjudicación de manera sentenciosa: «No es el yo fundamental/ eso que busca el poeta,/ sino el tú esencial.» Esto no quiere decir que Machado conciba a la persona como no-otra, todo lo contrario: el uno es, en su fundamento, para poder serlo de verdad, otro. El poeta sevillano amplió estas meditaciones enlazándolas con algo realmente importante: la alteridad como fundamento de la identidad, una identidad que es, siempre, una búsqueda, un ir al encuentro, nunca un sentimiento estático y definitivo. Pero esto nos separaría de Jaime Gil, ya que no toca los fundamentos de su poesía.

Un sentimiento que sí le preocupó y que comparte con Machado, es la inquietud por el tiempo. Machado califica a Juan de Mairena de «poeta del tiempo». El tiempo vivido, el tiempo encarnado, no el que pertenece a elucubraciones filosóficas —por lo demás de indudable interés—. Juan de Mairena señalaba como ejemplo de poeta con un fuerte acento temporal a Jorge Manrique, poeta muy del gusto también de Jaime Gil. Este paso del tiempo, tanto en Machado como en el poeta catalán, es de orden personal y está en tensión con la noción ficcional del autor de la obra poética. La persona es una máscara, pero la máscara es una metáfora de la persona, un tránsito hacia la persona.

Cuando leemos a Jaime Gil siempre topamos con él, es como si fuéramos a visitarlo a su casa previa cita, lo lógico es que este allí y, aunque no siempre nos hable, le vemos monologar y poner en escena tal vez para él mismo, algún episodio de su vida ya difunta y, por lo tanto, irremediable. Su obra tiene la característica de la biografía, siempre nos encontramos con el personaje y sus vicisitudes, una persona que se desvanece cuando queremos fijarla y una máscara que va adquiriendo los rasgos de la



experiencia, una máscara a la que vemos asistir al pulso de los días. Joan Ferraté pensó que «la convergencia entre el personaje elegido por las palabras del poeta y la persona del autor (otro personaje, hay que admitirlo), no es tan regular como parece, ni tan frecuente como se cree». Confieso que el rastreo de la convergencia o no de persona y personaje no es mi tema; no soy su biógrafo, sino más bien estoy interesado por lo que Jaime Gil quiere que su lector entienda sobre el agonista de sus poemas.

Pere Rovira, que ha dedicado al poeta el estudio hasta el presente más completo, señala a este respecto la voluntad de Jaime Gil de querer llegar al fondo de su experiencia en un afán de conocimiento. Fue el mismo poeta quien dijo que los temas principales de su poesía eran el paso del tiempo y él mismo, y no era una *boutade.* Este es otro eco de Machado: hay un poemilla suyo en el que un niño encerrado en un cuarto, un niño al que Machado llama poeta, dice «el tiempo, el tiempo y yo». Y esto es lo que dice Jaime Gil. Ahora bien, ese yo está hecho de «palabras de familia», por eso aparece en *Compañeros de viaje* y *Moralidades,* principalmente, como un yo social, como un mito poético cargado de moralidad.

Su poesía no se puede dar sobre la base de una noción romántica de correlato entre experiencia personal y poema que le llevaría a anular la distancia o la diferencia entre lo vivido y la escritura. Si hay poeta es sólo en el momento de la acción poética, nada más. En esto sigue a su admirado W.H. Auden, que en *The dyer's hand (La mano del sembrador,* 1962) afirma que el poeta sólo lo es en el tiempo virtual de la escritura: «En el momento anterior no es sino un poeta en potencia; al momento siguiente es un hombre que ha dejado de escribir poesía, tal vez para siempre.»

Por un lado, Jaime Gil está hondamente preocupado por sus experiencias, por lo que le ha pasado, y más afinadamente por lo que ya no le pasa; por el otro, heredero crítico de ciertas tradiciones, sabe que si quiere entender su mundo deberá marcar una distancia entre la persona y aquello que escribe. El lo observó en Espronceda, poeta al que admiraba por razones que, analizadas, podrían arrojar alguna luz sobre su poesía y su persona. «El conocimiento —escribió pensando en esta misma tensión que señalo en su obra, viéndola él en *El diablo mundo*— de esa distancia se ha convertido en fuente de efectos poéticos.» Distancia crítica que supone conciencia de las diversas y contrapuestas dimensiones de la identidad. En esto radica su manera de ser moderno, es decir, de insertarse de manera viva dentro de la tradición moderna de la poesía que va siguiendo este aspecto, de Lord Byron y Browning a Valéry Larbaud, Eliot y Pessoa; y, según piensa él mismo para la tradición española, el Espronceda del *Himno al sol.* Jaime Gil no duda en afirmar que la poesía de la experiencia que se inicia con Wordsworth y Coleridge, es la genuina y característica poesía moderna. Creo que otros, sin negar esto, añadirían algunos otros elementos definitorios de la modernidad en poesía: ser tema de sí mismo, tensión entre las aspiraciones revolucionarias y la tentación religiosa, la inclusión de la ironía como dinamitación de la analogía, búsqueda de fundamentación en un tiempo mítico, el del principio, y otras que se relacionan con nuestro tiempo de manera paradójica. Pero lo que más



atrae a Gil de Biedma de estos poetas citados es, sin que sea lo único, esa introducción del drama en primera persona del singular, un drama herido mortalmente por la ironía que es la forma que adopta la distancia mencionada en su poesía: vence la inteligencia, el guiño, es como un espacio vacío dentro del poema que lo dinamiza, pero también evidencia el desmoronamiento de la inocencia ante tanto saber que no tiene dónde apoyar la cabeza.

La ironía en Gil de Biedma, en realidad en todo ser humano, es un arma de doble filo. La ironía defiende de la estupidez, de los asentamientos ilusorios, de la jeta seria del mundo, y nos afirma por un instante, pero con un brillo dudoso. La ironía, en su devoración, tampoco se mantiene y obtiene su presencia de aquello en lo que no cree o no cree lo suficiente. La ironía borra el mapa, pero en cuanto comienza a dibujar la nueva orografía, desaparece. No puede perpetuarse en la creación. Si la ironía lo es hasta el final ha de volverse forzosamente contra sí misma. La ironía, para ser verdaderamente creativa, no puede serlo siempre. No es un procedimiento continuo en Jaime Gil, pero sí profundo. Esto ha beneficiado a su obra y le ha evitado caer en el error de no dudar del lugar del poeta, no ya sólo en la sociedad, sino también en el lenguaje. Jaime Gil se planteó muy explícitamente el primero, y nos habla como un hijo de la burguesía catalana en una época de posguerra «por mala conciencia escritor de poesía social» con un lenguaje de familia, de familia bien; además retrata las costumbres de sus compañeros de generación: las charlas hasta altas horas de la noche, el alcohol, las canciones francesas, la orientación política, la camaradería. Puesto que va a hablar de sí mismo y hacerlo es hablar de su mundo moral también, Jaime Gil, como ha señalado la crítica, no comete en sus poemas sociales el error característico de la poesía social: confundirse hipócritamente con una clase a la que no pertenece, tratar de ser la voz epónima de esto o de aquello. Jaime Gil contextualiza su yo, lo sitúa en el meollo de sus contradicciones. Las dos vertientes de esta contextualización son la poesía social, no siempre acertada y, desde un punto de vista moral e histórico, no tan defendible salvo en su oposición al franquismo, y la servidumbre sociológica que deviene de la voluntad de hacer una poesía de la experiencia: no es un yo aislado, no hay tal originalidad, sino que es, al mismo tiempo, como él mismo dijo, hijo de Dios e hijo de vecino. Unigénito y plural. Uno y el otro. La fidelidad a esta experiencia le lleva a una actitud moral: el espacio de sus poemas es un espacio contemporáneo.

A Jaime Gil le interesó mucho escribir en una lengua hablada, escribir como se habla; se apoyó en la medida en que pudo, en una lengua viva, en una lengua de palabras gastadas. Doble reto. Su poesía está llena de coloquialismos y lejos de la poesía lírica. No podía cantar. No quería tampoco hacerlo. Escribe, sin embargo, con un cierto lirismo paródico o muy soterrado, rectificado siempre por un tono seco, cortante. El escribió que la mejor poesía «es el Verbo hecho tango» y también que había que «aprender a pensar/ en renglones contados —y no en los sentimientos/ con que nos exaltábamos». (El juego de hacer versos.) Entre sentimentalidad y control



extremo del ejercicio literario oscilan sus poemas. Porque Jaime Gil era un sentimental, me refiero al poeta e imagino (yo sólo hablé con él una vez) que en su vida personal también. Decía que su poesía se acerca mucho al lenguaje hablado: el orden sintáctico es muy semejante, también su peligrosa cercanía a una excesiva evidencia de la significación que parece en ocasiones quebrar la tensión poética; sin embargo, el poema acaba triunfando. Pero debo decir algo: el lenguaje del habla no es tan lineal y realista como el de sus poemas. Tampoco tan lógico. Quizás en esto no fue tan buen alumno de su maestro Eliot. Su poesía es lineal, sucesiva, nunca está tentada por el simultaneísmo; es, desde un punto de vista de la temporalidad, de una cierta simpleza. Escribir como se habla, sí, pero también lo hace con el orden, casi, del discurso o de la narración secuencial. En este sentido se aparta no sólo de Apollinaire, sino también, como he mencionado, de Eliot y Joyce. A «Jaime Gil de Biedma» parece haberle ocurrido todo de manera clara, temporalmente lineal. En este sentido no parece que le hubieran tentado las aventuras de dos grandes poetas de su lengua, Borges y Paz.

Ese apoyo de Jaime Gil es una sintaxis cercana por un lado al habla, y a la prosa por otro, puede venir de su desconfianza ante los delirios, ensoñaciones y fantasías de cierta poesía española. El lenguaje reflexivo, prosaico, pero sin prosaísmo, surge en su obra como rectificador de hipérboles y retóricas poetizantes, exaltaciones de un yo que trata de compensar en el poema lo no vivido o mal vivido antes del poema.

El realismo de la poesía de Jaime Gil no postula, como lo hacía Schelling en 1795, la existencia del no-yo. Ya se ha citado lo que la crítica ha visto con claridad, que esta poesía se constituye como un monólogo dramático, y ese monólogo es el de un yo en relación al tiempo, entre otros temas. Su poesía supone la subjetividad de la experiencia y propone el poema como metáfora posible, pero no correlato objetivo, de una experiencia de otro orden. De ahí, creo, la recurrencia continua a lo que alguna vez vivió, al bello verano en que fue feliz, por ejemplo: un lugar no localizado, mítico, en el que él y el tiempo no fueron enemigos. El recuerdo, la irrecuperable lejanía que el poema sólo puede constatar. Nostalgia de un momento particular de la existencia siempre con la misma connotación de juventud y felicidad (que para él son casi sinónimos): «Hermosa vida que pasó y parece/ ya un pasar...» («Recuerdos») «Algunas veces recuerdo/ ciertas noches de junio de aquel año» («Noches del mes de junio»), «para qué no admitir que fui feliz/ que a menudo me acuerdo?» («Conversaciones poéticas»), «uno piensa/ en lo que queda de aquellos días» *(ídem)*, «el tiempo, ese pariente pobre/ que conoció mejores días» («Canción de aniversario»), «Fue un verano feliz/... *El último verano/ de nuestra juventud*» («Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma»), «Una clara conciencia de lo que se ha perdido/ es lo que consuela» («Príncipe de Aquitania, en su torre abolida»). Quizá para concluir estas citas que podrían ampliarse en el mismo sentido, debería recordar estos dos versos de «De Senectute», el primer verso y el último del poema: «No es mío, este tiempo», «de la vida me acuerdo, pero dónde está». Es uno de sus últimos poemas, escrito antes



de 1980. Su poesía da vueltas a ese espacio mítico de la juventud, vista siempre desde la compasión y la exaltación, y haciendo evidente, a veces con ironía, otras con pesadumbre, el tiempo presente, un tiempo (que es el de la persona que escribe), escindido de la vida. Este recurso, este mitema, es, empleando sus propias palabras, «la sordina romántica que late en [sus] poemas», «ganas de morir recordando la vida». Nostalgia de un lugar no devorado por la historia, por los inviernos y la soledad, por el envejecimiento como deterioro y acercamiento a la muerte.

Para Jaime Gil la historia es un proceso de degradación de un tiempo o espacio mítico, llámese juventud, el bosque de pinos de su infancia, el feliz verano o cualquiera de las metáforas con que lo expresa en sus poemas. Las felicidades posteriores a ese momento son como repeticiones de aquella experiencia privilegiada. La felicidad, el amor, el jardín, son recurrentes, siempre son lo mismo y niegan el proceso de cambio y alteración que caracteriza a la historia. Repetición y deuda, porque toda felicidad posterior estará mordida por la conciencia de una verdad desagradable, o, en otros términos, de la verdad, del único argumento de la obra: envejecer, morir. Ya no es posible vivir sin esa conciencia: lucidez que menoscaba y nos sitúa frente a la realidad que es, en términos manriqueños, un morir.

Las limitaciones de su poesía y de su mundo poético están en relación con este realismo que los alimenta. En un ensayo de 1962, «El ejemplo de Luis Cernuda», escribe lo siguiente:

«La distinción —más o menos consciente— entre fondo y forma, es un elemento primordial en nuestro disfrute de lectores: sin él no podríamos apreciar cómo y hasta qué punto ha logrado el poeta conectar uno y otro. La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia —es decir del fondo— que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia.»

A continuación afirma que eso es lo que hacía Mallarmé, los poetas de la generación del 27 y otros muchos, pero sin saberlo. El poema para Jaime Gil parte «de la realidad de la experiencia personal» —así lo ve él en Cernuda— «y no de una visión poética de la experiencia personal». Al otorgar a la experiencia previa el valor de referente primordial e inexcusable, Jaime Gil contribuye a su propia poética, pero difícilmente podríamos comprender poemas que son ellos mismos la experiencia, porque antes de decirse, aquello que dicen no estaba, ni siquiera en el poeta. En el mismo ensayo dice que los poemas de Cernuda tienen la validez «de una experiencia real y contingente que, el lector se da cuenta de ello, podía lo mismo haberse expresado en forma de fragmento autobiográfico, narración o ensayo». Yo creo que esto es imposible, salvo que lo único que quiera decir con tal afirmación es que hay en esos poemas anécdotas suceptibles de ser tema de otro tipo de elaboración literaria y, por lo tanto, de alteración. Lo que hace el poema es transformar la experiencia anterior, en el caso de que la haya. Se escribe muchas veces —en realidad siempre— para que *suce-*



da el poema. No hay división entre forma y contenido, y lo que Jaime Gil llama experiencia previa, la necesidad de haber vivido antes, obviamente se integra transformándose en el momento en que el poema nos incorpora como lector activo, como recreador del texto. El interés por la verosimilitud vital, de la autonomía de la experiencia, tiene más que ver, a mi parecer, con el valor documental de la obra. No necesitamos que Shakespeare haya vivido todo ese universo de pasiones, sólo necesitamos que esté en sus obras de teatro. La posibilidad de que corresponda a una experiencia del poeta es un valor añadido ajeno al poema mismo. Pero es comprensible que este tema, el de «la realidad de la experiencia personal» como fondo del poema, obsesionara a Jaime Gil y lo ha reflejado en sus ensayos y entrevistas, además de en su obra poética. Yo creo que él creía que inventar traicionaría su propia vida, que escamotearía al interlocutor la verdad del argumento de la obra y, puesto que envejecemos y vamos a morir, lo que en verdad importa es dar fe de ese paso del tiempo en nuestra piel, dar fe de manera simbólica, con una representación de ese fondo de experiencia.

Jaime Gil nos recuerda en su obra que la muerte habita todo lo que vive y, en alguna medida, se siente fascinado por ella. Sabemos que escribió el poema «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» en un momento de crisis en el que pensó seriamente en el suicidio, y matar al personaje le consoló, le salvó la vida. Es como si tuviera conciencia de que ese personaje que vivió alguna vez el tiempo platónico de la infancia o de la juventud, un tiempo no localizable con certeza, no puede seguir viviendo y, al igual que contempla ese instante intransitivo, ve en un momento dado de su vida, casi al final de su vida de poeta, la imposibilidad de seguir alimentando y alimentándose, a un personaje que le impide vivir. «A veces me pregunto —escribe Jaime Gil— cómo será sin ti mi poesía.» De hecho, como señala Pere Rovira, en *Poemas póstumos* hay una crítica, un intento de desconfiguración del personaje de los libros anteriores; pero, una vez retratado el muerto, la poesía de Jaime Gil desaparece, como si ya hubiera agotado su sentido. Si Jaime Gil constata a lo largo de sus poemas la experiencia perdida, es también lógico que constate la muerte del personaje al que le ha atribuido la «experiencia de fondo» que relata en sus poemas. Sólo que la muerte de ese personaje, un personaje que tiene una relación con Jaime Gil muy distinta que la que pudiera tener Quijano o Hamlet con Cervantes y Shakespeare, conlleva, trágicamente, la desaparición del poeta: la máscara, en el teatro de la vida, era su propio rostro. No deja de ser curioso que durante su juventud viviera en Barcelona, en un sótano sin luz exterior (recuérdese que siempre fue un hombre de dinero) y que, años después, tuvo una casa en la aldea de Ultramort, en el Ampurdán. No veo en esto un azar, sino la elección de un destino. Después de la muerte poética de Jaime Gil de Biedma, los quince poemas cortos que concluyen su obra tienen los temas siguientes: una visión de su vida en la casa de Ultramort, solo, reconciliado tal vez con la soledad; una vida sencilla en lo que se refiere al deseo; una visión de la muerte de alguien próximo; la tentación de la felicidad en la madurez; el «soldado de la guerra perdida de la vida»; el amor, un poco desvaído porque se trata de

un amor presente, un día en que se sintió vivir y lo recuerda: fue en la calle Pandrossou, en Atenas; el recuerdo de una persona de su casa que murió, la reconciliación con su padre muerto; de nuevo el amor; el recuerdo de otro fallecido, Gabriel Ferrater; un himno a la juventud; un poema titulado «De Senectute» y, para cerrar, «De vita beata» y «Canción final». Casi no necesita explicación. Jaime Gil ha escrito la biografía, completa, de su propio personaje, no una biografía que se extienda a lo largo de su vida, sino la que ha ido constatando la felicidad, el amor, el tiempo mítico de alguna vez, el del bello verano y que no pudo extenderse, continuarse en la historia de su crecimiento personal.

Las personas del verbo son las obras completas de «Jaime Gil de Biedma», el personaje máscara que escribe sobre su propia muerte gracias a ese desdoblamiento literario que le permite creer que el poema no es un correlato objetivo de la experiencia, sino una representación simbólica. Como toda representación, llega a su fin, y esta lo hace constatando la distancia entre la vida y el esplendor ruinoso de su inteligencia. Yo creo que el hombre Jaime Gil no pudo desprenderse de su personaje y que éste lo arrastró con el peso de su máscara. Llegó a estar realmente cansado de «Jaime Gil de Biedma», pero el «fondo» de esa «forma» por utilizar su división antes mencionada entre poema y experiencia, había sido grabado de manera indeleble por esas palabras de familia enlazadas en «renglones contados».

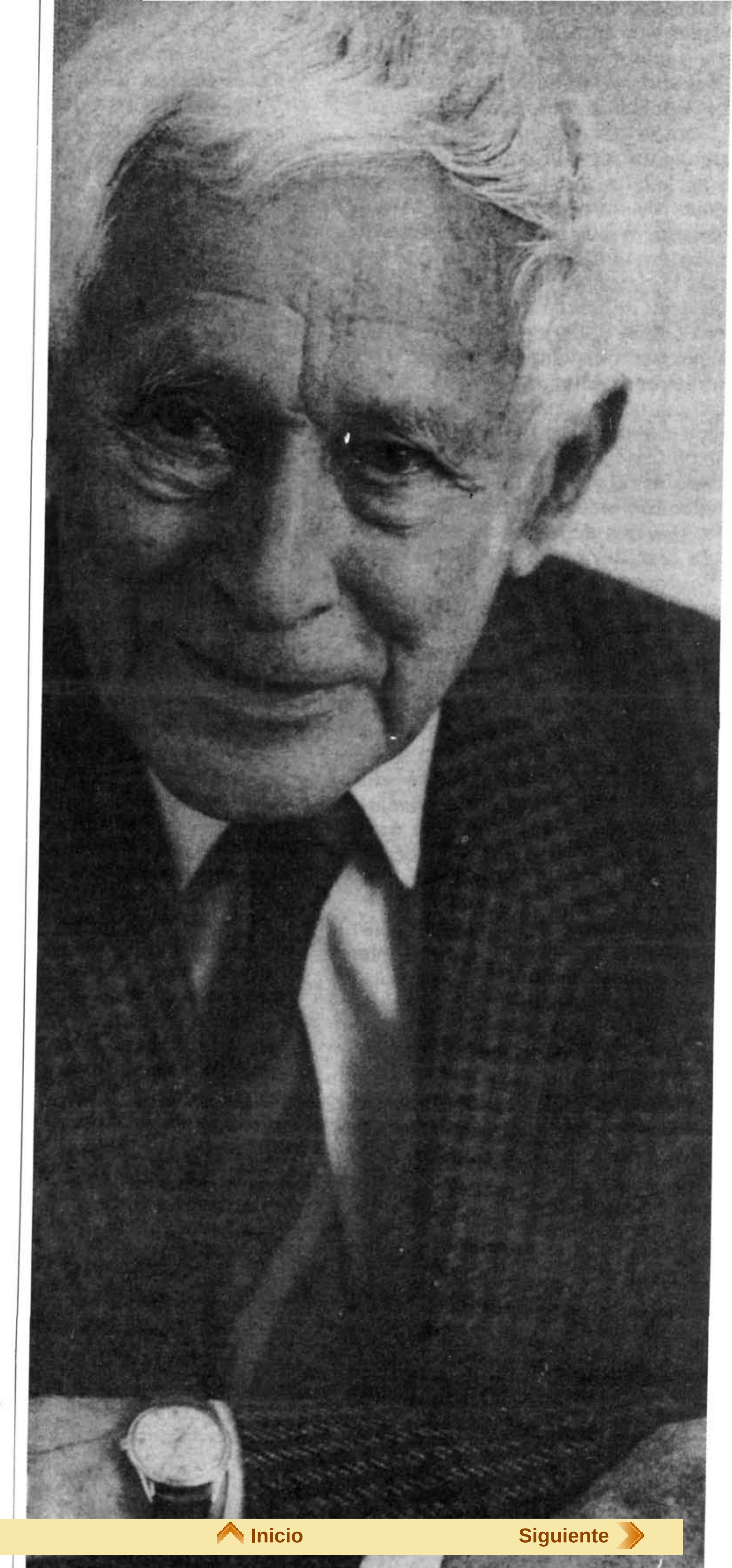
Con esto puedo volver al principio, a la idea de pluralidad personal del verbo. Creo que para que concibamos el lenguaje como esencialmente otro, en el sentido machadiano, hay que trascender verdaderamente el yo, la historia personal, fundiéndola en la experiencia momentánea de la lengua, constituida, para el caso que nos interesa, como poema. ¿Lo hizo Jaime Gil de Biedma? Sí y no. La ironía que le permitió una distancia enriquecedora y que es fundamental en su poesía, también desgarró los saltos de la analogía, le restó capacidad creativa. El personaje de su obra está en los bordes, queriendo hacer con su vida un poema, pero, tal como él caracterizó a la poesía, vemos el fondo y la forma, quiero decir que hay puestas en escena y señalizaciones. La biografía y el poema. En ocasiones ambas se funden en dos o tres versos que aparecen de nuevo proclamando la impotencia ante el deseo de reconciliar vida y poesía. Hay que recordar que él mismo dijo en «El juego de hacer versos» que son muy parecidos el placer solitario y el acto creativo de la escritura. Pero el placer solitario, masturbatorio, cae sobre sí mismo, no obtiene respuesta, sino el vacío de la pregunta, los ojos ciegos con que nos miramos en el espejo, por decirlo con una recurrencia machadiana. El placer solitario confronta con el vacío: no hay *otro* cuerpo, y el propio es sentido como soledad. Yo creo que el acto solitario de escribir, en sus mayores momentos, nos devuelve una presencia. No me atreveré a decir que sea un cuerpo, pero no dudo en decir que es una presencia, una realidad segregada de ese acto solitario que, una vez comenzado, ya inicia el descubrimiento de algo que está más allá de nosotros mismos sin excluirnos: el lenguaje. La poesía de Jaime Gil de Biedma es el testimonio de esta oscilación entre ironía y búsqueda del poema,



y la necesidad poemática más honda, la poesía. Yo no sabría decir cuál es su importancia dentro de las letras españolas, pero me parece que, sea cual fuere, tiene un valor ambiguo: por un lado nos ha dado un documento narrativo de primer orden sobre un personaje —con una historicidad evidente— y el paso de su tiempo; por el otro, una serie de poemas de gran finura versicular, admirablemente resueltos en cuyo diálogo con la tradición métrica y la poesía moderna, logra dar un paso más, es decir, que logra insertarse en la historia viva de nuestra poesía. Hizo una poesía inteligente, no de la inteligencia. Alguna vez declaró que lo que a él le hubiera gustado es hacer de su vida un poema, es decir, encarnar los valores analógicos y libertarios de la poesía. No sé si en algún momento lo logró, pero sí sé que la vida, con sus fuerzas contradictorias y paradójicas, está en sus poemas.

Juan Malpartida





Ernst Jünger



Comedientes y emboscados*

Aristóteles definió la comedia como «una imitación de gente ruin, pero no centrada en lo malo, sino en lo ridículo, que constituye una modalidad de lo feo».[1] Lo recurrente allí son el embaucador y el avaro; el primero resume el espíritu del disfraz y su fuerza; el segundo encarna la transformación del medio en fin.

La última comedia del primer comediógrafo, Aristófanes, narra la cura del anciano Pluto, *daimón* del dinero y dueño del mundo, gracias a un hombre pobre por honrado. Con su destino de dispensar riquezas a quien le acogiera, los males de Pluto (y del mundo) provenían de que era completamente ciego. Si recuperase la vista podría elegir anfitriones virtuosos, y para impedir ese cataclismo hace acto de presencia la Pobreza en forma de una harapienta mujer, que protesta en nombre de las artes y oficios, de la diligencia en general. ¿Qué sería de la inventiva humana si hubiera justicia en el reparto del oro? Desoyendo sus consejos, el benefactor de Pluto decide llevarlo al templo de Esculapio, donde le devuelven la vista. De inmediato su modesta casa resulta bendecida por la opulencia. Sin embargo, ahora no quieren moverse de allí los que quedaron en paro con la cura de Pluto: impostores, delatores, usureros y el mismísimo Hermes, patrono del comercio, que prefiere emplearse como sirviente a ser una deidad sin ofrendas.

Este mito contrasta con las peripecias del género llamado comedia actualmente, donde el filo satírico ha dado paso a un pasatiempo-masaje que combina lo lacrimoso con lo moral e ideológico. Para Molière era «en esencia cómico todo embuste, disfraz, engaño y disimulo».[2] Para el comediógrafo contemporáneo —con honrosas excepciones como Lubitsch o Wilder— cómico es en esencia la payasada, que se adereza óptimamente intercalando propaganda subliminal. Por ejemplo, es cómico que alguien tartamudee o haga muecas, y no lo es que busque «éxito» a todo precio; nadie sugiere que la pauta del éxito legitima combates entre gladiadores disfrazados de atletas, donde la inmensa mayoría perderá y una exigua minoría vencerá —hasta ser pronto vencida. Tampoco es cómico que en fastuosos supermercados se vendan a título de alimentos cosas cada vez menos discernibles de la simple basura, y que esta tendencia se fortalezca cada día. No es cómico, igualmente, que vaya haciéndose inviable todo cuanto pueda imitarse más barato, suscitando una generalizada pérdida de sustancia en toda

* *Capítulo IV del libro* El espíritu de la comedia, *Premio Anagrama 1991, de inmediata publicación en la Editorial Anagrama, Barcelona.*

[1] Poética, *V.*

[2] Oeuvres, *Gallimard, 1971, p. 887.*

suerte de cosas, pues cuando se eleva un medio como el dinero a fin absoluto los previos fines sólo sobreviven —cuando sobreviven— en forma de sucedáneos.

La comedia ha abandonado la escena teatral y cinematográfica para derramarse sobre la vida cotidiana, y muy particularmente sobre la vida pública. Sus productos más acabados hoy son los discursos de altos dignatarios sobre política y finanzas, en los cuales sigue presente la vieja comparsa de impostores, usureros y bufones —sólo que a otro título, como si la risa humana hubiera cambiado de fundamentos. Los tartufos son ejecutivos sagaces, quizás algo duros con el inmediato prójimo, aunque volcados en crear una riqueza que a la larga recaerá sobre todos. Los avaros ya no son viejos sebosos que adoran lo muerto como si estuviera vivo, sino galanes envidiables por sensibilidad estética, que asumen como mejor pueden el peso de la púrpura. También persiste la distinción clásica entre manipuladores despiadados y víctimas ansiosas de victimación, pero —como en los culebrones televisivos— no merecen sarcasmo sino afable comprensión del comediógrafo. Para ser exactos, la cultura popular es una abigarrada variedad de concursos, cuya esencia resulta invariable: a cambio de unos posibles billetes, exhiban en público sus deformidades, apréndanse con jovialidad el papel de los grotescos. Eso transmutará el ridículo en respetable muestra de integración social.

Una alternativa al destino de comediantes es el tema de *La emboscadura,* opúsculo del naturalista, filósofo y literato Ernst Jünger. Como algunos sabrán, los nazis le tacharon de «anarcomarxista», y los comunistas de «protonazi», promoviendo un cerco de su persona y su obra que sólo ha comenzado a aflojarse recientemente.

Para ir sin más prolegómenos al asunto podríamos empezar con la proporción de género audiovisual dedicado hoy a detectives —entendiendo por tales a públicos o privados inspectores de vidas ajenas. Esa proporción es una magnitud no inferior a la cuarta parte, probablemente no superior a la mitad, que podría parecer alta calculando el espacio otorgado a todo lo demás del mundo. Pero la comedia policial recibió su impulso de la novela negra, que en sus productos más elaborados analizaba ciertos caracteres: las chicas independientes, los bandidos, los agentes del orden, familiares de algunos y poco más. Cifraba su originalidad en hacerse desde un héroe escasamente dado a la impostura, que por posición era un perdedor y por vocación también. Tan manifiesto en los protagonistas de Faulkner y Hammett, este rasgo fue borrándose hasta desaparecer por completo. Aligerado en lo que respecta a análisis de caracteres, y cargado de truculencia, el género no ha podido evitar rasgos de creciente inverosimilitud.

A cambio ha alcanzado una diversidad de subgéneros que van del sobrehumano y justiciero singular a dos amigos, tres amigas, cuartetos, quintetos y formaciones aún mayores de personas entregadas con toda su alma a impedir el crimen. Los hay de aspecto humilde y otros que cultivan la alta confección, jóvenes y maduros, tranquilos y airados, taciturnos y comunicativos, solteros y casados. Todos transmiten un mensaje que presenta el negativo de la novela negra; allí las personas eran comple-



jas y las peripecias simples, mientras ahora las peripecias revisten complejidades laberínticas y las personas son planas como calcomanías. Allí el resultado era traicionar o enaltecer la amistad, y ahora en lugar de psicología y sociología aparece un mensaje uniforme: existimos amenazados sin pausa por hordas de innatos o inexplicables desalmados, protegidos unicamente por policías y ejércitos. Aunque a veces haya ovejas negras en esas corporaciones, el inocente será salvado por sus ovejas blancas. En definitiva, el peligro son los insolidarios civiles, que necesitan desesperadamente gendarmería para evitar una guerra continua de todos contra todos. Con más o menos maquillaje, esa moraleja se reitera en torrentes de imágenes y palabras, canalizadas como sano entretenimiento de masas.

Detengámonos aquí un momento. Si en otras épocas apenas había guardianes exclusivamente humanitarios —como el ángel de la guarda, los hombres de Harrelson o los de Elliot Ness— no era porque faltasen guardias y soldados, sino porque abiertamente eran la escolta de nobles prelados y monarcas, y abiertamente se ocupaban en la promoción de sus particulares intereses. El gran cambio acontece hace relativamente poco, cuando lo que Hobbes llamaba Leviatán se convirtió en Estado del Bienestar. A partir de entonces pretorianos y asimilados pasaron a ser los amigos proverbiales del pueblo, a la vez que otros personajes (el bandido generoso, el perseguido, el guerrillero, el insumiso y el simple excéntrico) se convertían en sus enemigos.

Sin duda muchos habrán tenido ocasión de ver que cuando les persiguen sin motivo unos desalmados aparece de pronto en escena —como en las películas— algún representante del orden y zanja el desafuero. Mi experiencia, que supongo infrecuentísima, no coincide con la mencionada película. En medio siglo de vida haciendo excursiones más o menos largas a otros tres continentes, me he hartado de ver respeto entre los humanos, por encima de razas y clases; en realidad, tanto respeto de unos a otros he visto como terror ante los encargados de asegurarlo mediante la fuerza.

Con todo, esa actitud popular se está quedando anticuada (al menos a juicio de productores televisivos), y uno de sus signos es el destierro de sujetos como Robin Hood o Giuliano, cuyo lugar en el género lo ocupan sicarios de lujo, a lo James Bond. Hasta formas algo degradadas del coraje —en la línea de Bonnie y Clyde o Dillinger— han ido haciéndose cada vez más infrecuentes. No en vano desde muchos púlpitos se reza por el triunfo de perseguidores sobre perseguidos, aunque los templos sigan llamándose casas del desamparado.

Digamos que la corporación policial-militar sólo sería innecesaria si dejase de haber agresiones, y cosa semejante parece remotísima. Pero digamos también —y esto a voces— que la cacareada inseguridad ciudadana no es una epidemia comparable a la gripe, ni se solventará multiplicando vigilantes; refleja ante todo la pervivencia de ciertos privilegios (el máximo denominador común de los malignos actuales está en ser no propietarios), y es alimentada por un desprecio general hacia el derecho, que en buena medida brota de mantener algunas leyes injustas, demasiado transgredidas para ser prudentes. Nadie menciona que pagamos entre seis y once gendarmes

por cada delincuente, y que con una pequeña parte de lo gastado en aquéllos podría evitarse reincidencia o primera aproximación al crimen en la inmensa mayoría de éstos.

Quienes presentan la inseguridad como cosa nacida de otros orígenes —e intratable por otros métodos— son los mismos que venden defensa ante peligros, en vez de esforzarse por abolir o mitigar motivos para el miedo. Esta diferencia básica entre peligros y miedo se borra cada vez más, en beneficio de una hipocondría que venera a los médicos, y un recelo que glorifica a los policías. Ambos sentimientos son el mejor caldo de cultivo para algo invariable desde los césares por gracia divina al primer ministro por representación parlamentaria: gobernar implica administrar el temor ajeno. El interés objetivo del guardián es que el miedo siga intacto, o hasta crezca, de igual manera que la dolencia es el interés objetivo de una medicina donde el paciente paga cuando está enfermo, y no cuando está sano, al modo chino o indio.

Se dirá que el temor es finalmente angustia ante la muerte, y que en esa medida resulta insalvable. Pero no caigamos en la trampa de creer que los peligros preceden siempre al temor, olvidando la capacidad del temor para producir peligros superiores aún, que a su calibre añaden una garantía de cronicidad. Anclando la existencia social al concurso de protectores vitalicios, prácticamente irresponsables ante sus protegidos, el miedo ciego cronifica las más graves amenazas.

En última instancia, el consejo del miedo es una u otra forma de subordinación, pues sólo reclama soberanía personal quien ha vencido la tentación de vivir aterrado, abierta o secretamente. De ahí que no sea realista esperar ni de la propaganda ni de los gobernantes recetas eficaces contra la hipocondría y el recelo. Mientras pagamos a tanto traficante de seguridad, como rebaños de ovejas custodiados por lobos, podríamos atender un momento a lo sustancial del asunto. Jünger nos lo explica.

> Librar de miedo al ser humano es mucho más importante que proporcionarle armas o proveerle de medicamentos. El poder y la salud están en quien no siente miedo.[3]

Al sobreentender nosotros que las amenazas preceden siempre a los temores, dejamos que el miedo campe consentidamente por sus respetos, multiplicando vigilantes a un ritmo que carece de proporción alguna con el crecimiento demográfico. Por mucha riqueza que haya, no se divisa un término a la insolidaridad promotora de crimen, ni mejor seguro que seguir fortaleciendo mecanismos de control y punición. Según parece, el evidente progreso en muchos órdenes no compensa desfases en socialización, crisis económicas, incultura popular, espantosas megápolis y causas análogas.

Sin perjuicio de todo esto, Jünger trata de ir más al fondo, proponiendo que ningún rearme podrá mitigar las causas del miedo. El temor inconcreto y omnipresente —añade Jünger— «sólo podrá disminuir cuando el individuo encuentre un nuevo acceso a la libertad», expuesto por un hombre vigoroso y creativo a sus actuales noventa y cinco años. Pero lo cierto es que Jünger ha sido muy explícito en cuanto a las condiciones de tal acceso. A caballo entre la metáfora y una crónica textual de su propia vida, ofrece a nuestra consideración la figura del emboscado.

[3] *E. Jünger,* La emboscadura, *Tusquets, 1988, p. 67.*



Si preguntamos quién es tal sujeto, la respuesta dice: *alguien que siente y actúa como persona singular soberana.* Suena extraño a primera vista, no menos que quizá vago y hasta arriesgado. Para ser exactos, suena muy probablemente delictivo, considerando que nadie llega al bosque sin «reservarse la decisión» en ciertos campos, campos donde la propaganda urge con gran vehemencia a delegarla. Concretamente, no será un emboscado mientras decidan por él en medicina, ética y acatamiento a las leyes; tampoco lo será mientras no plantee como cuestión exclusivamente suya su propiedad y el modo de afirmarla. De los protectores y vigilantes institucionales exige algo sencillo en extremo: recurrir a su ayuda cuando lo crea conveniente él, no cuando lo crean conveniente ellos.

El caso resulta singularmente claro en materia de salud, pues cuidar del propio cuerpo se ha convertido en un asunto *indirecto* para la mayoría de quienes pasan por gente civilizada. Entre el individuo y los actos conducentes a su mantenimiento se interponen ahora profesionales de la cura y profesionales que consideran al adulto mucho más incapaz aún de valerse que lo consideraron sus precedentes próximos, los curadores eclesiásticos de almas. Y, por supuesto, mienten al menos tanto como ellos. Si los curadores de sotana negra aseguraban, por ejemplo, que la masturbación produce ceguera y parálisis general progresiva, los curadores de bata blanca aseguran, por ejemplo, que dedicar una vida desde la infancia a la hipotética posibilidad de rebajar algunas milésimas en cierto récord resulta psíquica y físicamente muy sano. Si aquéllos prohibían a los adultos leer textos no bendecidos por el director espiritual, estos prohiben a los adultos consumir fármacos no bendecidos por su director sanitario. De ahí que sea pertinente escuchar a Jünger otra vez:

> No es el médico, sino el enfermo quien es un soberano dispensador de salud, que él saca de residencias inexpugnables. Sólo cuando *él*, el enfermo, pierde el acceso a esas fuentes es cuando está perdido (...) La influencia cada vez mayor que el Estado empieza a ejercer en los servicios médicos, casi siempre con pretextos sociales, es algo que resulta sospechoso e incita a la máxima cautela.[4]

El emboscado —recordémoslo— decide no sólo en medicina, sino en ética y acatamiento a las leyes. Cabría pensar que esto olvida a «los demás» y a la «totalidad», si no fuera porque supone justamente lo contrario. Reservarse la decisión es exigir que les sea reservada a los demás y a la totalidad, sin otro posible perjudicado que el armador Leviatán y su crucero de lujo, el segurísimo *Titanic*, que imponen condiciones discutibles al pasaje. El emboscado no quiere salir de la coacción como quien se opone a una en nombre de otra, como quien huye hacia algún destierro o como quien anda poseído de misantropía. Bosque no es un lugar geográfico determinado, ni nada finalmente distinto del punto donde pernocta un corazón reñido con cualquier forma de crueldad. También puede decirse que el emboscado jura odio eterno a la crueldad en general, fuera cual fuere su objeto.

Ahora bien, ¿qué se ve desde la emboscadura? Junto a la necesidad de desoír toda norma impuesta por violencia, todo consejo coactivo, la de aprender a hacerlo evitan-

[4] Ob. cit., *pp. 129-130*



do una fulminación definitiva. A cambio del riesgo, resistir la coacción libera de sentirse aplastado por el aparato. Abrumadoramente poderosa para quienes profesan soberanía nacional en vez de soberanía personal, toda esa maquinaria se revela al mismo tiempo como tramoya cambiante, simple escenario para el viejo dilema entre ser y no ser.

A partir de aquí, uno abandona el fraude llamado infalibilidad científica para entrar en teología. La parafernalia tecnológica obtiene —como lo demás— su apoyo en dos ramas de realidad última, una designada de antiguo como lo sacro y eterno, otra que algunos llaman *humanitas* en sentido fuerte. Cualquiera de las ramas lleva a aquella alocución de Hegel pidiendo el coraje de la verdad: los humanos deben honrarse a sí mismos y considerarse dignos de lo más alto; jamás podrán sobreestimar la potencia del espíritu. Con esa divisa por norte, los emboscados presienten innumerables Cristos, renacidos sobre una amalgama de Hércules, Atenea y Dionisio, que invocan «el placer de hacer real la libertad».

Teología pura y dura, pues, en los antípodas del nihilismo. Quien acate la nada como ser sucumbirá a la herida del tiempo, inmerso en una avidez infantil de novedades-baratija que nacen ya caducas, sin perspectivas de crecer él al ritmo de sus propios años. No tiene sentido emboscarse, sino para entrar en contacto con lo divino e intemporal que subyace a cada presencia; para bañarse en las fuentes originales de jovialidad y abundancia; y para saber hacer frente a la angustia que como un buitre devora nuestro hígado a pesar de todo, porque la profundidad es fugaz y aparece teñida por la sangre de tantos sacrificios evitables.

Pero lo primero que el emboscado aprende es a distinguir dónde están los peligros inventados para hacerle pusilánime, y dónde aquellos peligros de los que nadie podría escapar, aún siendo impecablemente valeroso. Quimeras y monstruos góticos, con los demás jeroglíficos de la opresión, adornan a un poder que desde Ramsés en adelante se perpetúa dividiendo a los hombres en fieles vasallos y contumaces enemigos. Sus detentadores han degradado el combate por la dignidad personal a masacre, en la que todos pueden sucumbir salvo ellos mismos, y quienes acepten lucir un uniforme lucharán en realidad para reforzar servidumbres, flanqueados por profesionales del exterminio.

En esencia, la domesticación de hombres pasa por lograr que hasta los actos libres no parezcan tales, cosa cumplida en la práctica cuando una jerarquía de peligros extrínsecos sustituye al contacto personal con las fuentes intrínsecas del miedo. Así se coloca el sargento detrás de la tropa cuando llega la hora del asalto, con un fusil que amenaza al posible desertor en la carnicería, y así se coloca detrás de quien inventa o fabrica armas la sombra de colegas igualmente ruines, trabajadores a sueldo para otro Leviatán.

Esta técnica fracasa con el emboscado, que teme ante todo incumplir la parte divina de su naturaleza y, en esa misma medida, quiere contemplar serenamente el misterio de la muerte.



A finales de milenio, con las cosas como están, cuesta imaginar algo más intempestivo. ¿No vivimos un grandioso rechazo de la libertad como *goce*, justamente cuando las libertades parecen más conquistadas? Sin embargo, quien se tira al bosque no mendiga asentimiento, ni cree en el número como legitimación. Quiere aniquilar el miedo y desespera de lograrlo multiplicando las gendarmerías. Su apuesta es lograrlo con una convergencia poética, eminentemente natural, de su deber y su placer. Como dice el propio Jünger, esa posibilidad nos es ante todo interna:

> El mundo donde estamos se asemeja a una embarcación que a veces exhibe rasgos de comodidad confortable y otras muestra signos de terror. A la mayoría de los pasajeros se les pasa desapercibido que habitan *simultáneamente* en un mundo distinto. Es tan superior el segundo de estos reinos al primero, que parece contenerlo dentro de sí como un juguete. El segundo de estos reinos es puerto, es patria, es paz y seguridad, cosas que todos nosotros llevamos dentro.

Aceptando esto, nos queda saber que el amaestramiento —impuesto como premisa de «integración social» por los controladores en la democracia de masas— es un destino de castración pura y simple, pero que no tiene fuerza para resistir duraderamente al poder de una minoría emboscada, aunque sea muy pequeña en número, porque el coloso es tan enorme como en última instancia torpe. Su inquietud ante los progresos de la libertad sustancial se muestra en que «crea ramas especiales para el empleo de la violencia, y ramas especiales de la propaganda que aboga por dicho empleo»; el criminal común le turba mucho menos que quien practica su condición de Ser Humano con mayúsculas, arraigando en los manantiales éticos y estéticos aparejados a ella.

La resistencia a cualquier coacción ha de ser, pues, audaz y cauta al mismo tiempo. Una franqueza abierta con los albaceas de Leviatán sería «entregar al tirano la lista de los últimos hombres». Como añade Jünger:

> Vivimos unos tiempos en que resulta difícil distinguir la guerra de la paz. Los matices han borrado las fronteras que separan el servicio militar del crimen (...) También actúa como agravante el hecho de que falten aristócratas del espíritu, y todos los poderosos hayan ido ascendiendo por los escalones de los partidos. Esta circunstancia disminuye desde el principio las dotes para ejecutar actos orientados hacia la totalidad, es decir, acuerdos de paz, juicios, fiestas, donaciones y acrecentamientos. Antes, por el contrario, las fuerzas quieren vivir de la totalidad; no son capaces de mantenerla y aumentarla mediante una riqueza interior, mediante el ser.

Junto a su aspecto propagandístico, que vocea una necesidad constante de protección institucional, la formidable cantidad de literatura dedicada a acciones criminales tiene también un sentido más profundo. Muestra «hasta qué punto se han vuelto problemáticas las leyes», y expresa una nostalgia por el estatuto de persona singular concreta dentro del masificado anonadamiento. El criminal es una especie de soberano que acepta las premisas del nihilismo, aunque no admite ser suplantado en sus decisiones. Los conformes con una existencia gregaria tiemblan ante sus hazañas, si bien ese temblor posee notables elementos de ambivalencia; que sea finalmente venci-



do es lo único que les reafirma en su condición, y mientras él evita castigo —e incluso al sufrirlo— hay una secreta identificación con su actitud. Pero justamente esa ambivalencia traiciona una adhesión ciega al miedo, pues —como aclara Jünger— «en el criminal no se esconde tanto un emboscado cuanto un policía, cosa inmediatamente visible en los sitios donde accede al poder». Es la lógica del dominio quien insiste en no distinguir entre quienes desobedecen las leyes para lucrarse y quienes desobedecen las leyes por considerarlas injustas.

Al emboscado le queda no renunciar al ser propio, que es la *humanitas* en sentido estricto. Los medios para lograrlo —las armas empleadas— son asunto suyo y sólo suyo. A veces serán las mismas del que quiere perpetuar la violencia, y en ese sentido vale la pena recordar dos párrafos de *La emboscadura:*

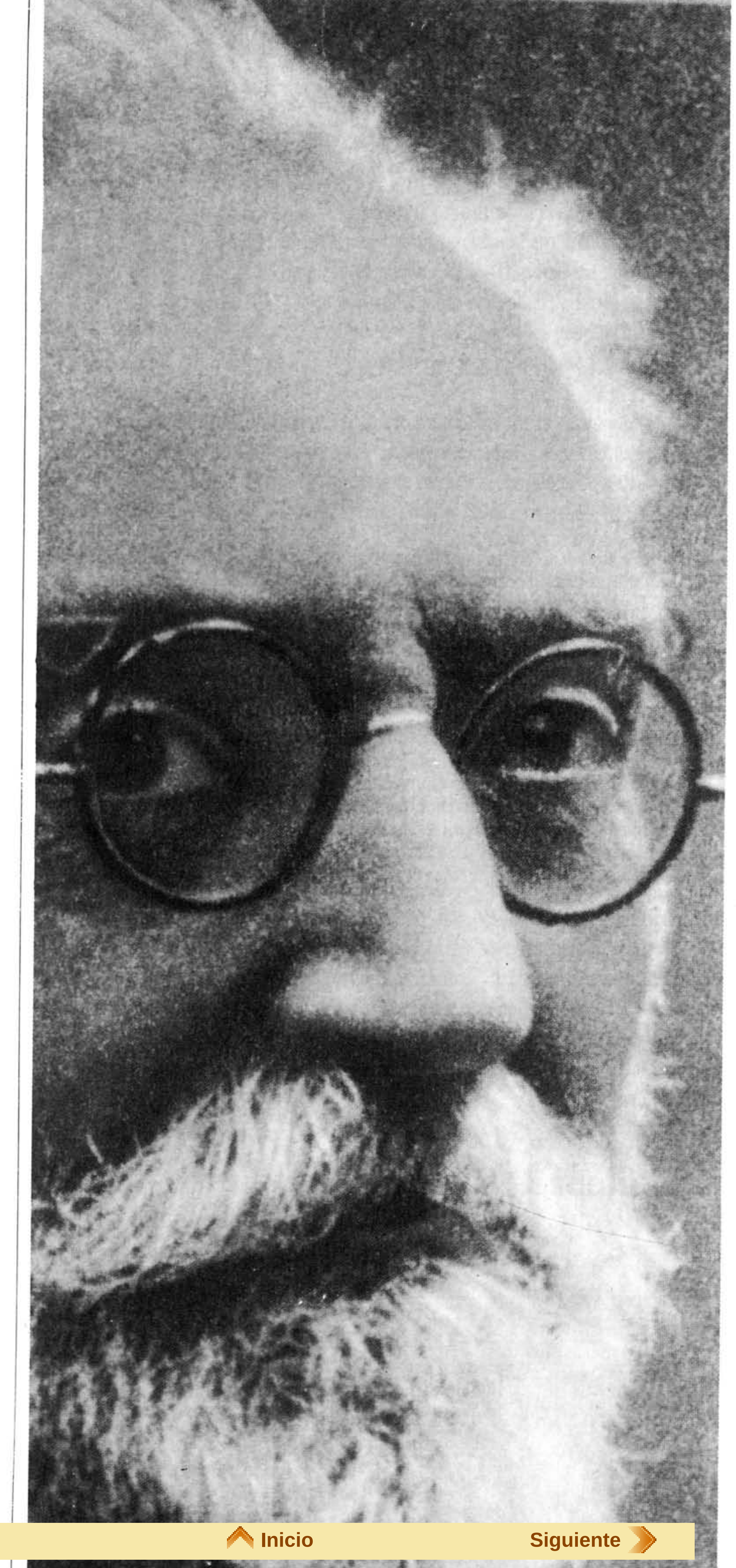
> En la antigua Islandia, por ejemplo, hubiera sido imposible un ataque a la inviolabilidad del domicilio en las formas en que ocurrió, como mera medida administrativa, en el Berlín de 1933, en medio de una población de millones de almas. Merece ser citado, como excepción honrosa, el caso de un joven socialdemócrata que en el pasillo de su apartamento abatió a tiros a media docena de los denominados "policías auxiliares". Aquel hombre continuaba siendo partícipe de la libertad sustancial, de la antigua libertad germánica que sus adversarios ensalzaban en teoría. Naturalmente, el mencionado joven no había aprendido eso en el programa de su partido (...)
>
> En el supuesto de que hubiera sido posible contar en cada una de las calles de Berlín con uno de esos casos, con uno solo, de otra manera habrían ido las cosas. Los períodos prolongados de calma favorecen ciertas ilusiones ópticas. Una de ellas es la suposición de que la inviolabilidad del domicilio se funda en la Constitución, se encuentra asegurada por ella. En realidad, la inviolabilidad del domicilio se basa en el padre de familia que aparece en la puerta de la casa acompañado de sus hijos y empuñando un hacha en la mano.[5]

Pero otras veces se servirá de armas mucho más devastadoras —las armas de la lucidez, la dignidad y la benevolencia. Con ellas no sólo frenará el progreso de la nada, travestida como pasión de poderío sobre otros. Podrá participar directamente en el sostén del mundo, pues el mundo se renueva a horas intempestivas, cuando los desolladores y su comparsa de comediantes duermen. Con lucidez, dignidad y benevolencia el emboscado oficia el más antiguo, repetido y venerable de los milagros: ayudar realmente a algún prójimo.

Antonio Escohotado

[5] Ob. cit., *pp. 136-137.*

NOTAS



Miguel de Unamuno



Miguel de Unamuno, habitante del nombre

No se puede tomar el nombre en vano. No se puede hablar ligeramente. En el hablar va, sin que lo sepamos, nuestro ser. ¿Qué somos sino lo que hablamos y nuestro propio nombre? Unamuno escribe largo y tendido sobre estos y otros temas. Que sea él nuestra guía en las líneas que siguen, don Miguel, *excitator Hispaniae,* como lo llamó Curtius, despertador de la modorra secular en que había caído nuestra España.

Este huérfano de padre a los cinco años, necesitó escribir su autobiografía que llamó *Recuerdos de niñez y de mocedad* (1908), cuyo comienzo es como sigue:

> Yo no me acuerdo de haber nacido. Esto de que yo naciera —y el nacer es mi suceso cardinal en el pasado, como el morir será mi suceso cardinal en el futuro—, esto de que yo naciera es cosa que sé de autoridad y, además, por deducción. Y he aquí cómo del más importante acto de mi vida no tengo noticia intuitiva y directa, teniendo que apoyarme para creerlo en el testimonio ajeno. Lo cual me consuela haciéndome esperar no haber de tener tampoco en lo porvenir noticia intuitiva y directa de mi muerte.
>
> Aunque no me acuerdo de haber nacido, sé, sin embargo, por tradición y documentos fehacientes, que nací en Bilbao, el 29 de septiembre de 1864.
>
> Murió mi padre en 1870, antes de haber yo cumplido los seis años.

La queja repetida de que España no es país de biógrafos ni de autobiografías, frente a otras lenguas, a veces es fruto del desconocimiento. No se ha citado suficientemente a Unamuno o a Santa Teresa como dos cumbres del decirse a sí mismos en la escritura.

«Yo no me acuerdo de haber nacido.» Sí, tiene razón don Miguel. Poniendo los pies en las huellas por él marcadas, podemos aplicarlos al nombre, ochenta años después (1987): «Yo no me acuerdo de haberme puesto este nombre. Yo no recuerdo haber recibido el nombre que llevo». O tomemos otro dicho de don Miguel: «A mí nadie me pidió permiso para nacer», que traduzco: «A mí nadie me pidió permiso para ponerme este nombre».

Nacimiento biológico y nacimiento simbólico. Nacemos cuando somos inscritos en una comunidad, en una familia; nacemos cuando somos nombrados, cuando somos

incluidos en un entorno y en una cadena de antepasados, por ejemplo, a través de los apellidos. Nacer, pues, es ser nombrado. Vivir será poder nombrar, el día de mañana.

El nombre será la marca, el lugar de nuestra identificación y algo más, como veremos más adelante. El nombre puede circular, puede haberse elegido antes que el animal humano vea la luz. Si es así, se puede afirmar, en términos generales, que antes del nacimiento biológico un nombre nos está aguardando, como lecho de Procusto.

Una vez muertos, como nos recuerda el poeta Ovidio, es, acaso, lo único que queda:

Sin embargo, si algo queda de los muertos
aparte del nombre y
si una sombra venturosa escapa de la pira;
si os llegase mi fama, oh sombras paternas...

Tristia, IV, 10 y ss.

Unamuno comienza a relatar su vida, propiamente dicha, con la frase: *Murió mi padre*... y a continuación nos muestra su nacimiento a la lengua, que como en el caso de la lingüística moderna, nació de la comparación de varias lenguas; así continúa:

Apenas me acuerdo de él y no sé si la imagen que de su figura conservo no se debe a sus retratos que animaban las paredes de mi casa. Le recuerdo, sin embargo, en un momento preciso, aflorando su borrosa memoria de las nieblas de mi pasado. Era la sala en casa un lugar casi sagrado, a donde no podíamos entrar, siempre que se nos antojara, los niños; era un lugar donde había sofá, butacas y bola de espejo en que se veía uno chiquitito, cabezudo y grotesco. Un día en que mi padre conversaba en francés, con un francés, me colé yo a la sala y de no recordarle sino en aquel momento, sentado en su butaca, frente a monsieur Legorgeu, hablando con él en un idioma para mí misterioso, deduzco *cuán honda debió de ser en mí la revelación DEL misterio del lenguaje**. ¡Luego los hombres pueden entenderse de otro modo que como nos entendemos nosotros! Ya desde antes de mis seis años me hería la atención el misterio del lenguaje; ¡vocación de filólogo!

(*Obras Completas*, t. VIII, pág. 97)

Filólogo, fue siempre amante del verbo y de la escritura, más aún, enamorado de la «sangre del espíritu» como llamó a la lengua. Para él, el filósofo y el científico no eran sino trabajadores del lenguaje, de las metáforas, pues «el lenguaje es esencialmente metafórico». Con las palabras se fue conquistando a sí mismo, se fue haciendo «un alma», que para él era hacer una obra, su obra. Conocerse a sí mismo, según rezaba el oráculo de Delfos era para él interrogar a la lengua, transformarse en escritura y habla. En esto seguía al puritano, como él decía, Tomás Carlyle en esta reflexión:

¿Conócete a ti mismo? Harto te ha atormentado, que pobre de ti mismo, jamá le conocerás, ¡créelo!, no creas que tu cuestión es conocerte: eres un individuo inconc cible; conoce lo que puedas obrar y obra como un Hércules. ¡Este será tu mejor plar

Y a esta cita, que recoge Unamuno, añade él lo siguiente, cuando apenas tenía die nueve años:

* *La cursiva es nuestra.*

Tiene razón el puritano; la obra, no el hombre, porque tan chico como es éste, es aquella grande. Cuando la obra vale más que el hombre que la lleva a cabo, es cuando éste es digno de aquélla.

(*Obras Completas*, t. IX, pág. 475.)

Don Miguel de Unamuno, en el ocaso de su vida, se siguió preguntando y respondiendo, así cuando en 1934 se dice: «¿Qué es un hombre más que un nombre?» (*Oc.* tomo IV, pág. 468, 1934). Unos años antes, en 1931, convaleciente de una enfermedad, hace «examen de conciencia» repasando su vida histórica que ha dedicado a meditar, a soñar a su España y a su Señor (el de España) que es su Señor (el de Miguel de Unamuno) y nuestro Señor, dice. Y meditaba, añade, mientras su nombre anda llevado y traído de boca en boca en la íntima unidad de su vida en comunión con su España y con «su Señor: Mientras traen y llevan mi nombre». Así continúa:

¡El nombre!, el nombre es la esencia humana de cada cosa. Un objeto cualquiera natural, una roca, un árbol, un río, un monte, un león, un animal, se hace humano, se humaniza y hasta se domestica cuando un hombre, en una lengua cualquiera humana, le pone nombre. Adán se adueñó, según el Génesis, de los animales todos, poniéndoles nombres. Y es por esto por lo que los hombres luchamos más por nombres que por cosas, ya que cosa sin nombre no es humana. Por nombre y por motes. ¿Y mi nombre, mi esencia humana?

En la perspectiva cultural que guía nuestra argumentación, esta reflexión poética enlaza con lo dicho hasta aquí cuando el nombre —es significativo que en castellano, nombre como el griego clásico *ónoma*, signifique palabra en general y nombre propio en particular; homonimia que, por otra parte, está en el centro de nuestro discurrir en estas páginas, desde las primeras líneas—, si, cuando el nombre nos abría al lenguaje y nos abría a nuestra inclusión en el lenguaje bajo la forma del nombre completo. Así pues, somos lengua, no sólo hablamos una lengua. En la conversación, en el diálogo, los pronombres personales *yo, tú, él,* etc., son eso, pronombres, los que están en el lugar del nombre. Los mismos niños, en la conquista paulatina del lenguaje, comienzan por llamarse por su nombre propio y no por el pronombre de primera persona. Así, en esta conversación de una madre, Elena, con su hijo Pablo:

—¡Pablo! Vamos de paseo.
—Pablo no quiere ir de paseo.

Recuerda Unamuno, allí le lleva su nombre bíblico, que Jacob luchó toda una noche con Dios en forma de ángel. Y en sueños Jacob no le pide consejo o ayuda, sino su nombre: «¡Dime tu nombre!» es la pregunta angustiada del profeta. La contestación divina es «¿Para qué preguntas por mi nombre?» Y quedó sin saberlo. Unamuno se ve asimismo en el sueño que es la vida preguntando al ángel, al arcángel del Señor: ¡Dime tu nombre! y confiesa, acaso sin saberlo, estas reveladoras frases, que vienen a decirnos que su obra es su nombre con el que ha estado peleando:

Y yo repasaba aquí, en el lecho, y en ensueños de insomnio de convalecencia, mi vida histórica, pública, y veía la unidad, la continuidad de ella. Y cómo durante toda

ella no he hecho sino luchar con el ángel, con un arcángel del Señor, preguntándole: ¡Dime tu nombre! Y soñaba, ahora, en ensueños de indispuesto, de malucho convaleciente, que ese nombre, que el nombre del arcángel con quien he estado en lucha, era mi mismo nombre, era el nombre que por gracia divina llevo, era el nombre de Miguel, que declarado quiere decir: «¿Quién como Dios?»

Es muy denso este párrafo. Su nombre es algo ajeno a él, es un enigma, como todo nombre y, además, una pregunta, cosa que ningún nombre es, en su significación etimológica: ¿Quién como Dios? El tiene que construir su nombre y defender ese nombre que le emparenta a Dios: Yo tengo que vérmelas con mi nombre, con ¿quién como Dios?, podemos decir. Y añadimos: ¿Quién como Miguel? En otro momento comienza diciendo quién es, como un niño, y acaba explicando lo que fue su labor de escritor, determinada —me atrevo a decir— por su mismo nombre, así lo interpreto; pero oigamos sus palabras:

¿Me preguntan por ni nombre? Me llamo Miguel. Y este nombre no me lo he puesto yo, sino que me lo pusieron mis padres, porque nací el día de San Miguel Arcángel, el 29 de septiembre. Y no me pusieron más que ese nombre. En mi partida de bautismo no figura esa letanía de nombres que de ella no salen. Me llamo, con nombre de pila, Miguel y sólo Miguel. Y es un nombre que no he conquistado, sino que me ha conquistado él. Porque llamarse Miguel, por vía de Providencia, obliga a algo que hace una espada de su pluma, y se mete a pelear con el pandemonium.

(*Oc.* t. VIII, pág. 1.160)

Podemos retrotraernos unos años, a 1924, cuando comentando el dicho de Carlyle «Conoce tu obra y llévala a cabo», añade:

Pero ahí es nada conocer uno su obra, la que le toca en providencia. Porque mi obra soy yo, el que soy por dentro de dentro, en mi entraña espiritual; mi obra es mi yo eterno —de la eternidad del pasado tanto como de la del porvenir—; mi obra es mi posibilidad y mi necesidad a la vez.

(*Oc.* t. VIII, 525)

Añadamos un tercer texto para luego realizar el comentario:

Que ¿cuál es ni nombre? Mi nombre es Miguel, y no necesito otro. Es ya mi título. Cuando la Providencia me hizo nacer el 29 de septiembre para que me llamara Miguel, sería para que este nombre pesara sobre mi espíritu.

Sí, en los tres textos está la palabra Providencia. La Providencia le hace llamarse, por nacer en ese día, Miguel; la obra «es la que toca en providencia». Y si faltara algún detalle, a continuación habla del yo. Sí, su obra se resume en un nombre, Miguel de Unamuno. Miguel de Unamuno es unos textos escritos que se sintetizan en ese nombre. Sí, tiene razón, «¿qué es un hombre más que un nombre?» Y aquí viene bien traer a colación lo que dejó dicho Goethe en conversación con Eckermann: «Un nombre no es pequeña cosa, Napoleón ha destrozado la mitad del mundo por un gran nombre.» Pero el propio Goethe sabía lo que era un nombre en carne propia cuando



en su autobiografía, que llamó *Poesía y Verdad*, se extiende en estas consideraciones sobre su apellido:

> No podía escribir (Herder) un billete pidiendo cualquier cosa sin sazonarlo con algún sarcasmo. Por ejemplo, en una ocasión escribió:
> «Si tienes la carta de Bruto en las cartas de Cicerón, a ti, a quien los consoladores de las escuelas en bien cepilladas tablas consuela, si bien más por fuera que por dentro; tú, que desciendes de los dioses (Göttern), de los godos (Goten) o del barro (Kote), Goethe, envíamela».
> Sin duda no estaba bien que se permitiera burlas semejantes con mi nombre, pues el nombre de un hombre no es algo así como una capa que cuelga meramente de él y a la que, en último término, podría manosearse y rasgarse, sino como un traje perfectamente cortado o, mejor, como la piel misma en que se ha venido creciendo y a la que no se puede rascar y rasgar sin herirse a uno mismo.

De otro modo, don Miguel de Unamuno acabó su vida en medio de nuestra guerra civil, y en guerra con su alma. Catedrático de griego de la Universidad de Salamanca, debió recordar el dicho el poeta heleno: «a quien los dioses quieren perder le realizan sus deseos». Un deseo, según el psicoanálisis, es lo que trasciende nuestro decir y nos determina. El repitió a lo largo de su obra la necesidad que había de una guerra civil, guerra civil que purificara la vida civil existente. Acaso lo dijese, como poeta que era, en sentido metafórico. Pero como poeta debía saber que con las palabras no se puede jugar y que se pueden tomar al pie de la letra. Pues si más que poseedores de la lengua somos habitantes de la misma, es pertinente situarse en este «al pie de la letra», que suele ser común en la experiencia amorosa, en la experiencia onírica, en la experiencia psicoanalítica, entre otros momentos de la vida de una persona.

El carácter mágico de las palabras, como ya dijimos. A don Miguel sus palabras le pedían las cuentas, el gran hablador se vio ahogarse en su propio decir, y antes de inclinar la cabeza para siempre, sobre su mesa alcanzó a decir: «No puede ser, no puede ser que Dios abandone a España». El, «¿Quién como Dios?», lo hizo al instante.

Huérfano de padre, vivió casi toda su vida; huérfano de España y de los españoles murió. Ni derechas ni izquierdas le reconocieron, ¿para qué, si el reconocimiento iba a venir de otro lugar, y éste inapelable: la muerte? Ya viejo, sólo debía existir respeto hacia la última Parca, Atropos, la que corta el hilo de la existencia, la tierra que acoge solícita el cuerpo que fue de un hombre. Para no morir, don Miguel de Unamuno escribió soñándose; para sobrevivir, mejor que sobrevivió su padre, el indiano, o para que éste viviera, ya que no el nombre de pila, sino sobre todo el apellido, Unamuno, es el que atraviesa tiempos y lugares. Fue hijo de su padre, apellidado Unamuno, y fue hijo de su nombre, Miguel, o ¿quién como Dios?

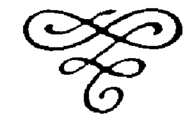
«¿Qué es un hombre más que un nombre?», que le «conquista» a uno, pero que, a su vez, uno debe conquistar para apropiarse toda una tradición familiar y para poder ser, asimismo, un eslabón en esa cadena que nos sobrevivirá.

Pero el nombre también es el ser de las cosas, como decía Unamuno. Como Adán, a todo recién nacido Dios le encomienda que ponga nombre a lo que ve. Nombra y serás, no sólo dueño de lo nombrado —como dice el Génesis— sino humano.

Porque tenemos nombre y llegamos a la vida en un medio humano, esto es, simbólico, pertenecemos, desde el nacimiento, a la institución llamada lengua, lengua materna. Ella nos permite ingresar, y permanecer, en el intercambio lingüístico que es el habla. El hecho de hablar configura el decir, determinante de la cultura, según nuestra interpretación de lo dicho por Unamuno: «Y es que decir... es crear pensamiento, y es hacer, y es vivir.»*

* *Las citas corresponden a la edición Escelicer, de* Obras Completas *de Miguel de Unamuno, Madrid, 1966/1971 (9 volúmenes).*

Ángel de Frutos



Vallejo, insondable Vallejo

(Notas a una digna edición caribeña*)

I

A los cincuenta de su muerte en París, tuvo César Vallejo, en 1988, su año jubilar marcado con la piedra blanca del recuerdo inmarchito, del respeto perenne ya, de la veneración siempre viva y del multiforme estudio críticamente renovado, sobre la piedra negra de su falta sin fondo. Reuniones de torrenciales torres, simposios de tibios asnos complementarios, congresos de profesores de sollozos, de rectores de los capítulos del cielo, de técnicos en gritos, de alumnos leyendo en su naipe, de tilos rumorosos junto al Marne, de libros al borde de su cintura muerta, de volúmenes al son de un alfabeto competente, prosa fluvial de llanas lágrimas, de suplicantes gradas, de fatídicos teléfonos, de grandes corazones de madera, de hermanos san pedros, heráclitos, erasmos, espinozas, tristes obispos bolcheviques, al cabo, al fin, por último, la lógica, los linderos del fuego, la despedida recordando aquel adiós...

II

Félix Grande hace llegar ahora a mis manos, de prestado —vallejianamente—, una edición nueva de la *Poesía completa* del Cholo para que escriba, y sobre la que escribo, estas notas, porque cariño y amistad tiernamente obligan.

Tengo ante mí otras ediciones completas, más o menos completas de forma inevitable. Su presencia unánime y simultánea hace que la nueva edición se presente y se

* *César Vallejo:* Poesía completa , *Editorial Arte y Cultura / Casa de las Américas, Ciudad de La Habana, 1988, CXXIV-404 páginas, 23,5 × 16 cms.*

identifique marcando cercanías y distancias, acuerdos y desacuerdos, diseño y vestimenta exterior, pretensiones y frustraciones, norte y sur, dólares y dolores, humildad y fortaleza, ataúdes diferentes para un mismo cadáver vivo.

Aquí está la segunda edición (1953) de Losada, precedida de las atemperadas páginas de César Miró y del más difundido apunte pictórico picassiano del Cholo —muerto ya éste—, detalle que no raramente se olvida.

Aquí está la edición de Moncloa (1968), con prólogo de Américo Ferrari, con los «apuntes biográficos» de Georgette, con los facsímiles de los originales manuscritos de *Poemas en prosa, Poemas humanos* y *España, aparte de mí este cáliz*, y con abundantes placas fotográficas de Vallejo: edición básica, fundamental.

Aquí está, con rutilante carrocería y estudio prologal de Juan Larrea, la edición de Barral Editores (1978), que recoge «Poemas juveniles» y ofrece una sarta de adminículos crítico-bibliográficos cuya lectura, naturalmente, se ha ido quedando, en parte, desmedrada con el tiempo, si bien otros conservan una vigencia definitiva ya.

Aquí está ya sin aspavientos pero grávida de eficacia y con parto feliz bajo los cuidados de Enrique Ballón Aguirre, la edición de Ayacucho-Galaxis (1979).

Aquí está la edición crítica de Archivos (1988), coordinada por el omnipresente Américo Ferrari y exhibiendo, como entremés de un índice apetitoso —condigno de la internacional teoría heráldica de logotipos que por sí solos causan un respeto imponente—, esa menesterosa papela que da fe de un puñado de errores y de erratas y la da también de un apresuramiento de difícil explicación.

Aquí está... Bueno, aquí está, también con su gavilla amarillenta de «erratas o errores advertidos», y con su Vallejo picassiano, la edición de Casa (1988), espuela de estas líneas mías.

Casa de las Américas publicó por primera vez la *Obra poética completa* de César Vallejo en 1965. Lanzó una segunda edición en 1970 y, ahora mismo, al escribir estas líneas, acaricio la tercera edición, de 1975, de humilde apariencia azul y verde y en tipografía de comodísima lectura, a la que nos introduce un breve prólogo de Roberto Fernández Retamar, levemente escorado a una ideología discutiblemente aplicable borde a borde a Vallejo en cuanto a poeta.

La edición por la que aquí me intereso puede y debe ser considerada por mí a niveles descriptivos, como resulta lógico. Trataré, pues, de informar descriptivamente, objetivamente, a mi lector acerca de cada uno de los dos grandes bloques que conforman el libro, a saber: el «Estudio introductorio», de Raúl Hernández Novás, y el «Texto» poético vallejiano que se ofrece. Adobaré la información con algunas apreciaciones personales, siempre críticamente objetivas, sobre cada bloque y al hilo de su exposición.

1) El estudio introductorio. Confieso honestamente no conocer escrito alguno de Raúl Hernández Novás —ni sobre Vallejo ni sobre ningún otro campo— anterior a éste. Este escrito es largo: 124 páginas que tratan, en desigual extensión, dos cuestiones: la primera se refiere a las ediciones de la poesía de Vallejo y a los criterios metodológicos adoptados para preparar ésta; la segunda se titula «Vida de un poeta».



Respecto a la primera cuestión. Parte el crítico de la constatación de la diversidad de ediciones de la poesía de Vallejo. Afirma de ellas que «se resienten de irregularidades» (p. VII) y manifiesta el deseo, legítimo, de que ésta —la suya— «subsane los errores de los precedentes y dé al lector una información básica sobre los poemas y sus diversas variantes» (p. VII). Señala las ediciones en las que la suya se basará: Moncloa, Barral Editores y Ayacucho, «las más importantes de la poesía de Vallejo» (p. VII). Apunta, en nota, que, estando ya en prensa este libro suyo, ha aparecido la edición de Archivos.

Considera Hernández Novás la obra poética de Vallejo «dividida en cuatro cuerpos mayores: *Los heraldos negros* (1919), *Trilce* (1922), *Poemas humanos* (1939) y *España, aparta de mí este cáliz* (1939)» (p. VII), no atendiendo a la autonomía de *Poemas en prosa* ni a la importancia propedéutica de los poemas anteriores a *Los heraldos negros*, poemario este del que afirman que «de las obras de Vallejo es la que menos dificultades textuales presenta» (p. VIII). Aprovecha la marcha para poner de manifiesto las que él estima deficiencias de las ediciones anteriores a la suya, dando de paso contundentes juicios de valor en apoyo de la opción metodológica por él elegida y aplicada. El texto base adoptado para *Trilce* es el de la edición príncipe (Lima, 1922): apoyándose en él, ataca la edición madrileña de 1930, ¡que también fue preparada por Vallejo!, y hace un escasamente rentable excurso sobre la manera que el Cholo tenía de usar los signos de puntuación.

Sí me parece productiva la minuciosa operación selectiva y crítica a la que somete poemas y obras (pp. XI ss.), aunque de ella no salgan bien paradas otras ediciones ni los criterios de Georgette, en especial respecto a la ordenación (?) cronológica de los poemas de *Poemas humanos.*

La afinidad temática que adopta como criterio de orden es, a todas luces, discutible, y más cuando la razón de fondo que aduce es de talante ideológico, en concreto «la exaltación proveniente de las ideas marxista-leninistas por parte de Vallejo» (p. XVIII).

Por mi parte, desde siempre rechacé este aspecto porque capiitidisminuye, a mi juicio, el valor entitativamente poético de la obra del Cholo. El tiempo transcurrido y los avatares sociopolíticos últimamente acaecidos confirman, de forma implacable, mi convicción de años atrás, con lo que la calidad de los poemas no precisa hoy ser enfocada desde una perspectiva nueva porque nunca tuvieron otra que la universal que Vallejo les dio, superando —como era su deber en cuanto a poeta— la coyuntura particular de la realidad asumida en cada caso, fuera ella familiar, fuera social o fuera política: Vallejo fue revolucionario —y lo sigue siendo—, pero, en cuanto poeta, nunca a niveles de acción directa, sino a otros niveles más profundos del lenguaje mismo en cuanto «revolucionario», invertido, recreado y transformado. Por ello, tan «revolucionario» es hoy *España, aparta de mí este cáliz,* como puede serlo en el momento concreto de su escritura y en lugar concreto en que sus poemas aterrizaron, y fueron leídos: el cronotopo de la poesía de Vallejo desborda el tiempo y el espacio histórico porque está armado/construido como un artefacto estético, con capacidad

para desafiar victoriosamente ese espacio y ese tiempo y transmutarlos en un tiempo y en un espacio ahistóricos, panhistóricos y, por tanto vigentes sin fisuras en un gran presente, permanente, puntual y deslizante, como corresponde al tiempo y al espacio de toda creación lírica que lo es de verdad.

De no ser así, ¿cómo leer hoy a Vallejo?, ¿para qué leerlo? Las respuestas son tan cegadoras como la luz, y nadie, a no ser que esté aún cegado por la ideología, puede ni siquiea planteárselas respecto a Vallejo: su obra nunca ha necesitado de «perestroika», pero a algunos de sus lectores les haría falta no ocultar —y lo hacen ideológicamente, contra la evidencia de la verdad misma— que la «perestroika» es un fenómeno irreversible. Siempre me ha irritado y entristecido la figura de un Vallejo manipulado ideológicamente, pero hoy esa manipulación me parece una alienación injustificable por parte de quienes aún siguen defendiéndola y una injusticia descarada, perpetrada contra los honrados vallejianos que son sorprendidos arteramente en su buena fe, una buena fe que, en esencia, no es otra cosa que la creencia ingenua —pero no infantil— en un Vallejo auténticamente poeta, y nada más. La autopsia *in vivo* que hace Hernández Novás de *España, aparta de mí este cáliz* (p. XIX) es, sencillamente, alucinante...

Pero todo queda aclarado —y de forma diamantinamente más dura y cortante que la que en las líneas precedentes he empleado yo— cuando el crítico-prologuista escribe, a cara descubierta: «El estudio introductorio de esta edición tiene un carácter divulgativo y persigue el fin de familiarizar al lector, sobre todo, con el trasfondo biográfico de la obra de Vallejo, de modo que pueda verse su evolución como hombre y artista, así como la progresión de su pensamiento (...) La importancia de la poesía de Vallejo, el modo en que ésta se enraíza en su vida y se imbrica con su pensamiento, y la necesidad de conocer en trayectoria humana, a veces desestimada e ignorada, excusan quizá la extensión de este ensayo» (p. XX). Estas palabras pueden parecer inocentes, y serlo, para el no iniciado; pero no lo son, por el simplísimo motivo de que quien las escribe es un iniciado, un especialista, un crítico, y, por tanto, sabe que una cosa es el sujeto-escritor y otra el sujeto-lírico, que una cosa es la información y otra la interpretación, que una cosa es la significación y otra el sentido, que una cosa es la textualización indiscriminada y otra la concreción actualizada, que una cosa es la realidad asumida y otra la realidad textual elaborada, que una cosa son las vivencias (propias o no) y otra la expresión verbal de esas vivencias, que una cosa es la realidad histórica y otra la poesía... Todo esto, y más, lo sabe el crítico; pero lo calla, al menos en dosis sustanciales.

¿Cómo, entonces, explicar que, muerto Vallejo, su poesía siga viva? Sin las distinciones hechas no hay explicación mínimamente válida de tal hecho a niveles críticos. Como ocurre que —por suerte o no, eso es insignificante— la poesía de Vallejo sigue viva, tiene uno la fundada sospecha de que el crítico (?) pretende darnos gato por liebre, Vallejo en fiambre por una poesía tan fresca hoy como el primer día, sin aditivos ni colorantes ideológicos. Conocemos muy bien cuáles son las dogmáticas astillas que se desprenden de determinados troncos ideológicos, secos y polvorientos...



La segunda cuestión. El «Estudio introductorio» se centra en lo que Hernández Novás titula «Vida de un poeta» y que llena, apretadamente, las páginas XXVII a CXXIV. Me ocupo de la cuestión con necesaria brevedad.

Salvo detalles esporádicos, la biografía de César Vallejo que se nos ofrece no difiere gran cosa de la que puede encontrarse en cualquier otro libro de cierta entidad escrito sobre el Cholo. Verdad es que el crítico-biógrafo ya se ha curado previamente en salud diciendo que «no existe una biografía satisfactoria del poeta» (p. XX), pero, a mi juicio, él no hace avanzar ni un paso la investigación en este sentido: repite tópicos —no todos verdaderos—, acude caudalosamente (como los demás) al imprescindible libro de Juan Espejo Asturrizaga; parece querer dar importancia vital a oníricas sensaciones infantiles sexuales de Vallejo; evidencia un especial interés por acercarnos a un Cholo joven, alegre y jaranero; subraya el ostracismo en que es arrojada la poesía primera del peruano; descubre en algún poema juvenil «un curioso antecedente de la temática obrera de su poesía» (p. XLI); enfatiza el nacimiento de las condiciones históricas de una protesta social antimperialista; aprovecha un hecho anecdótico para exponer la vieja teoría doctrinal de la no justificación de la intervención de los paises acreedores para exigir a los deudores el pago de la deuda externa (p. XLII); concluye que la conciencia de la injusticia social y la posibilidad de un mundo más fraterno llevarán a Vallejo «al cabo a la militancia revolucionaria» (p. XLIII) —por supuesto, el nombre «fiesta de la Raza» es absurdo, y los indígenas fueron sojuzgados (p. XLIII)—, se detiene en la enumeración de amores de Vallejo y en la descripción tópica de su tortuosa trayectoria; va esbozando un retrato psicológico que, a mi entender, no añade trazo nuevo alguno al que, archierosionado por el tópico rutinario, circula por ahí; al mismo tiempo, va haciendo surgir la figura «profesional» de Vallejo: estudiante, profesor, fugitivo crónico, propagandista tímido de su propia obra poética, carente de sentido económico-práctico, editor de sus propios poemas...

El estudio, intercalado, de *Los heraldos negros* y de *Trilce* quiebra la línea biográfica, pero es —aunque, tal vez, fuera de lugar— lo más sólido de «Vida de un poeta», y, según creo, muy digno de ser tenido en cuenta.

El viaje difinitivo a Europa y los trabajosos avatares de su vida pobre en recursos y rica en penalidades de todo tipo, y en soledad, son descritos objetivamente, aunque, en la línea impuesta al libro entero, son destacados los hechos y elementos doctrinales e ideológicos que llevarán a Vallejo a las puertas del marxismo, a la reivindicación anticolonialista y a la defensa de lo latinoamericano, del indoamericanismo (p. LXXXVI ss.); pero se señalan también «los hitos perdurables de su pensamiento: la identificación con los problemas más vitales del hombre, el consecuente reclamo de una literatura humana, la crítica a lo más perecedero de los movimientos de vanguardia y a su imitación tardía y mimética por parte de los escritores del nuevo continente, y el americanismo no cerrado a lo que él entiende que puede ser un verdadero aporte a un nuevo espíritu» (p. LXXXVII). Las relaciones eróticas de Vallejo son estudiadas con sagaz y convincente sutileza (pp. XCXCI), proporcionando al lector un rasgo im-

prescindible de la personalidad del Cholo. En la descripción del proceso evolutivo intelectual de Vallejo, Hernández Novás es coherente con los documentos-textos de Vallejo —ignoro si coherente también con sus propias ideas—, al decir: «Vallejo escribirá algunos de los mejores poemas sociales con que cuenta nuestra poesía del siglo XX, pero lo hará sin obedecer mecánicamente a consignas exteriores, y partiendo de las mismas convicciones íntimas que le dictaron toda su poesía. Su posición vital es exactamente opuesta a una literatura de propaganda, pero también a una literatura a puerta cerrada» (p. XCIV). Totalmente de acuerdo, a condición de que sean determinadas críticamente esas «convicciones íntimas» y de que se entienda que la ideología marxista también puede ser objeto de propaganda.

En lo que afecta al problema de España y Vallejo, marxismo de por medio, me parece correcto el análisis y muy oportunas las matizaciones sobre manifestaciones y censuras de Georgette (p. C), pero, a mi juicio, es impertinente el dogmatismo con el que se identifica el movimiento comunista con la defensa de las causas más avanzadas, atribuyéndose, además, esa identificación a las propias convicciones de Vallejo; no hubiera estado mal hacer referencia al recelo que los «jefes» comunistas tuvieron hacia Vallejo, a su nunca plena confianza en él, al apartamiento de éste de Neruda, etc.: Hernández Novás ataca estas evidencias fácticas afirmando que los que las defienden lo hacen «por su incomprensión de la teoría marxista a la que el propio Vallejo se adhirió en vida y obra» (p. CI), y hace, a renglón seguido, una apología de «lo extraordinario de la asunción de las ideas marxistas por un intelectual de formación tan distinta, en un momento en que no existía la claridad que hoy poseemos frente a muchos aspectos políticos e ideológicos» (ib.). ¿Se estará refiriendo a la *glasnot* con la palabra «claridad»? En honor a la verdad, hay que reconocer que Hernández Novás se columpia, sin embargo, en acertados equilibrios para cohonestar el marxismo «raigal y radical» (p. CII) de Vallejo con su cristianismo no negado —y la frase dictada por Vallejo, ya en su lecho de muerte, a Georgette es aludida aquí como prueba; es transcrita en la página CVIII, reivindicando su autenticidad vallejiana—. Por supuesto, Hernández Novás niega una conversión *in exrtremis* de Vallejo a ninguna religión, ya que —escribe— «Vallejo no podía convertirse en cristiano porque, a su modo, lo era. Hay que aceptar las cosas como son, sobre todo si somos marxistas. Y Vallejo lo fue, hasta el último momento» (p. CIX), con lo que declara que el marxismo también es una religión.

El crítico termina su «Vida de un poeta» con un estudio sobre *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* (pp. CIX ss.), en paralelo con el antes dedicado a *Los heraldos negros* y a *Trilce*: Afirma que «la unidad estilística de la poesía madura de Vallejo no puede ser sino fruto de una evolución ideológica» (p. CXV); que «si algo puede servir de factor común a todos los poemas póstumos de Vallejo es su humanismo» (p. CXVI); que, ante la injusticia vista y vivida del execrable sistema capitalista, «no resulta extraño que abrazara la concepción dialéctica y materialista de la historia» (p. CXVII); que, «en esencia, el espíritu de Vallejo es eminentemente

contradictorio y se orienta a detectar las contradicciones más dramáticas para abolir la imagen de un mundo idílico» (p. CXVIII); que «el tono, la intensidad con que Vallejo asume en su poesía la expresión de las contradicciones del ser humano bajo el régimen capitalista no tiene paralelo en lo que ha dado en llamarse poesía social» (ib.); que «su posición no es sólo conflictiva con respecto a un arte desligado por los problemas humanos, sino también en relación con un arte de propaganda que pinta la realidad de color de rosa» (ib.); que «Vallejo no desconfía de un arte político, sino de las visiones idílicas, triunfalistas, desproblematizantes» (ib.); que «lo que pone en marcha al hombre es la conciencia dolorosa siempre despierta, siempre abierta a los desgarramientos de la condición humana» (p. CXIX); que es «deseable una hermandad entre los hombres que es el reverso de la situación presente en que «los de arriba», como aves de rapiña, se alimentan de «los de abajo» (ib.); que «el hombre está condicionado por el mal que lo rodea» (p. CXX)); que «no se puede reflejar verídicamente la realidad si no se tiene en cuenta cómo la ideología dominante permea la conciencia de las clases dominadas» (ib.); que «lo que diferencia a la poesía última de Vallejo (...) es que (...) su lenguaje nunca aspira a confundirse con el *habla*, sino que subraya siempre, sin discriminación de tradicionales elementos retóricos, su carácter eminentemente *literario*, de *lenguaje no común*» (p. CXXIII); que «va acercándose, mediante la relectura de los clásicos y la asimilación de elementos rítmicos y retóricos tradicionales, a su centro hispánico, hasta desembocar en ese canto de amor a las esencias que es *España, aparta de mí este cáliz*» (p. CXXIV)...

¿Cómo no estar de acuerdo, en conjunto, con todo esto? Pero yo he ido suprimiendo ciertos elementos ideológicos no vallejianos que Hernández Novás introduce a modo de cuñas, hundidas a presión. Confieso paladinamente que, sin esas cuñas (innecesarias), las últimas páginas del *Estudio introductorio* son una de las síntesis más logradas y objetivas que se hayan hecho de la poesía de Vallejo, aunque me hubiera gustado que su talante estrictamente literario-crítico fuera más hondo: tal vez lo impedía el carácter «divulgativo» del libro... En fin...

2) El Texto vallejiano que se nos ofrece. Aunque, como es evidente y obligado, ocupe este bloque la extensión mayor del libro, voy a condensar al máximo las sugerencias, algunas sugerencias, que su lectura provoca.

1ª). Tengo que reconocer —y lo hago con auténtica satisfacción crítica— que el texto presentado es plenamente fiable. Su fiabilidad le viene de una cuidadosa investigación extratextual y de una rigurosa lectura textual en la que han sido eliminados errores —crónicos en algunos casos— y reducidos a su estado original ciertos cambos alegremente introducidos por lecturas superficiales y despistadas. La información a pie de página, aunque conocida ya casi en totalidad por los expertos, es de utilidad incuestionable para el lector normal u ordinario que quiera leer a Vallejo y que, por ello, tiene derecho a exigir que lo que lee sea Vallejo puro y auténtico, sin adulteraciones ni certificados falsos. El método —escolar, pero indiscutiblemente productivo— de numerar de cinco en cinco los versos en cada página remite, sin confusión, al

encuentro *ad calcem* del dato señalado arriba. Como de costumbre, el libro de Espejo Asturrizaga es, aunque no siempre se diga explícitamente, la fuente más caudalosa de esta información paratextual. Dicho sea como reconocimiento al mérito y en alabanza justa a uno de los vallejianistas más eminentes.

2ª). Como es evidente, estas ilustraciones paratextuales resultan de más oportuna actualidad para *Los heraldos negros* y para *Trilce*, obras sobre las que hay que reconocer y lamentar que no tenemos aún ediciones críticas definitivas. Deben ser acogidas, por ello, con especial satisfación y con agradecimiento especial. No sé si se puede llegar a más y mejor respecto a estos dos poemarios, pero estoy convencido de que hay que seguir intentándolo. El ejemplo de esta edición es un estímulo para hacerlo. La colocación del poema «Desnudo en barro» antes de «Capitulación» la han adoptado antes otras ediciones, pero no todas.

3ª). Los poemas juveniles de Vallejo —anteriores a *Los heraldos negros* y no incluidos en este poemario— son ofrecidos aquí como una cuña entre *Heraldos* y *Trilce*. Es una opción metodológica como otra cualquiera; personalmente, sin embargo, prefiero el orden cronológico, razón por la que en mis escritos coloco estos poemas al principio y les doy el título de «Primeros versos», sin más pretensiones ni precisiones explicativas porque no las creo necesarias. Lo importante y significativo para el lector es que vea con sus propios ojos cómo Vallejo, vocacionalmente llamado a la poesía y por la poesía, fue preparando y velando sus armas y ejercitándose en/con ellas, de acuerdo con normas canónicas de reconocida eficacia tradicional cuyo manejo no le resultaba fácil —como fácilmente se comprueba—. El poeta no nace. El poeta se hace. Y su campo o banco de pruebas es el del lenguaje. Dominado ese campo —siempre indominable—, los cánones son observados, paradójicamente, en cuanto que son quebrantados, siendo entonces cuando surge la auténtica voz personal del poeta. Estoy convencido de que Vallejo no llegó a dominar el arte —la técnica— canónico-tradicional de versificar, pero acertó con el punto y hora adecuados para entender que no podía ni debía seguir por un camino que no le conducía a ninguna parte. Si esto se comprende, se comprende que Vallejo sea —es— poeta, cómo lo es y por qué no puede serlo de otra manera. Pues bien, la piedra de toque de tan graves afirmaciones —con las consecuencias textuales que de ellas se derivan, es decir, la obra poética de Vallejo— son esos primerizos y humildes poemas juveniles, «no incluidos» en *Los heraldos negros*. Por consiguiente, una edición de la poesía de Vallejo que quiera tener una mínima base de consistencia crítica, no podrá, en absoluto, prescindir de esos poemas que se constituyen en punto obligado de referencia, en punto necesario de comparación, y en primer analogado de todos y cada uno de los elementos de la constelación poética vallejiana. Su importancia es, pues, capital, y no sólo a niveles pragmáticos, aunque a esos niveles lo es de forma todavía más notable. Hernández Novás introduce, también como una cuña entre *Trilce* y *Poemas humanos*, «Dos poemas circunstanciales» y «Poemas publicados en revistas, después de *Trilce*».

4ª). Como queda dicho, Hernández Novás no considera que *Poemas en prosa* tengan entidad independiente y autónoma. En consecuencia, los incluye en *Poemas humanos.* No estoy de acuerdo con él, pero respeto las razones que él parece tener para incluirlos. Sí estoy de acuerdo, por evidentes razones críticas, en que no ponga título —cosa que sí hace por ejemplo, Moncloa— a poemas en los que Vallejo lo tachó: «Lánguidamente su licor», «Complemento de tiempo del hospital de Boyer», «Las ventanas se han estremecido», etc. Más discutible me parece la alteración del orden de estos poemas —que aquí no detallo por razones de economía de espacio—, tanto «en prosa» como «humanos». Lo importante es que la textualidad original se conserva; algo elemental, por otra parte, ya que todos estos poemas se conservan en sus originales, manuscritos o mecanografiados por el propio Vallejo. Además, el hecho de que yo mismo haya publicado una edición crítica de *Poemas humanos* y *de España, aparta de mí este cáliz,* me fuerza, aunque parezca paradójico, a no entrar en polémicas de detalle que se reducen inevitablemente a polvorientas peleas de gallinero. Siempre he tenido como obsesión directiva, en mis acercamientos a Vallejo (y a otros poetas) ésta: «que él crezca»; es decir, que sea conocido, leído y releído. Los críticos somos —o debemos ser— meros puntos auxiliares de apoyo para que la lectura de los textos sea cada día más abundante, más fiable, más apetecible y más placentera. Todo lo demás es «literatura». A pesar de ello, no puedo estar de acuerdo con la remisión a nota de las fechas que Vallejo colocó al final de los textos poemáticos: se trata de un dato en cierta medida textual y, por tanto, no desgajable del poema a cuyo pie el poeta lo colocó, aunque sepamos —y sí sabemos— que tal dato temporal puede no ser la fecha de la primera redacción del poema.

5ª. *España, aparta de mí este cáliz* es el libro que queda peor parado en esta edición. El orden de poemas es correcto, pero no se explican en notas las variantes ni las supresiones de modo fehaciente. Tampoco se da cuenta de los dos planes y esquemas que, según los manuscritos, tuvo el poemario, aunque en Apéndice se ofrezcan fragmentos desechados por Vallejo; no es suficiente. Las fechas son remitidas a las notas, despojadas de su testimonio textual. El poema XIV («¡Cuídate, España, de tu propia España!»), en el que la palabra —«cuídate»—, en confrontación flagrante con el manuscrito de Vallejo en el que las dieciséis veces aparece *cúidate,* con acento en la *u:ú.* Podría pensarse, o que, por razones ocultas, el manuscrito no hace ley en este poema —con lo que resultaría ser una excepción—, o, simplemente, que no se ha conocido el manuscrito, ni siquiera en fotocopia, alternativa esta que no quiero ni puedo admitir.

III

Concluiré, aunque bien a gusto continuaría escribiendo, porque, haciendo mía y cambiando un punto de mira una célebre expresión, estoy convencido de que «de Vallejo numquam satis». Mi conclusión es telegráfica.

Estamos ante una edición de la obra poética de Vallejo, digna bajo casi todos los puntos de vista pertinentes, la impresión, los tipos de letra, la encuadernación, el rigor crítico, etc., colocan a esta edición, a mi juicio, entre las mejores que de Vallejo tenemos y con las que la he cotejado. Los catorce mil ejemplares de tirada son un dato que produce alegría —y envidia—. Contenta puede estar Casa de las Américas por el acierto de este libro, «terminado en el mes de diciembre de 1988, «Año 30 de la Revolución», Ciudad de La Habana, 08-07».

Mis reparos quedan dichos. El más serio es el ideológico. En este aspecto no se pueden hacer concesiones porque la visión de Vallejo quedaría desenfocada, como distorsionada puede resultar una lectura basada sobre los presupuestos ideológicos defendidos por Raúl Hernández Novás. A lo que intuyo, no conoce —tampoco tiene obligación de conocerlo— un libro mío en el que se habla de la «metalepsis vallejiana» y de la «trilcedumbre», fenómenos que explican de forma amplia y en detalle datos que él, como otros, bautizan con nombres de rancio abolengo no revolucionario: «antítesis», «paradoja», «oxímoron», «antífrasis», etc. Lanzado por este camino, recuerdo que, entre las razones explicativas de la difícil popularidad de Vallejo y del ecumenismo poético vallejianista, escribí, hace ya bastantes años, estas palabras: «Creo que para no pocos el pedestal de honor en que lo veneran, con frecuencia sin conocerlo a fondo, se debe al matiz político-social de su ideolgía; en concreto, a una simpatía declarada por el marxismo, profesado por Vallejo al menos en los últimos diez años de su vida». Ni entonces me dolían prendas ni ahora me duelen prendas.

Nadie ignora —y se ha escrito— que siempre es difícil y peligroso acercarse a Vallejo. No raramente la tahona estuosa de aquellos mis bizcochos puede convertirse en un pan que en la puerta el horno se nos quema... ¡Cúidate de los que te aman!

Francisco Martínez García



Pintura y escultura del XIX en México, Centroamérica y las Grandes Antillas

En nuestro artículo anterior hemos recordado por orden alfabético la pintura de las diez naciones hispanohablantes de Sudamérica a lo largo del siglo XIX. En el que ahora nos ocupa recordaremos en ese mismo orden las de las diez naciones hispanohablantes de América del Norte. Resulta así que en el conjunto de ambos artículos nos habremos ocupado de una sesentena de pintores y de varios escultores pertenecientes a la historia artística de 20 naciones hermanas, 19 de ellas de habla española y una —el enorme Brasil— de habla portuguesa. Las afinidades estilísticas son relativamente frecuentes en algunas zonas, tales como el Cono Sur o la totalidad de México y Centroamérica, pero existe otra afinidad mucho más extensa y profunda que consiste en que en toda esa gran nación de naciones que es Iberoamérica hay, en líneas generales, una misma manera de ser y de valorar, y un mismo concepto de la dignidad del hombre y de la igualdad esencial del género humano, que perviven asimismo en Portugal y España. Los movimientos pictóricos de tipo indigenista que se habían empezado a gestar tímidamente en algunas naciones iberoamericanas durante el siglo XIX y que se expandirían con una gran fuerza en el XX, constituyen uno más entre los muchos ejemplos que se pueden citar sobre la perduración de esa generosa mentalidad que tiene tanto de humanista como de cristiana. Hecha esta pequeña introducción podemos ya entrar de lleno en la materia de nuestro artículo.

En Costa Rica se fundó en 1897 su primera escuela de Bellas Artes, que sería elevada 43 años después a la categoría de facultad universitaria. El maestro que en el siglo XIX abrió un nuevo camino fue el jesuita colombiano Santiago Páramo (Bogotá, 1841-San José de Costa Rica, 1915), quien era además de pintor un encomiable escultor y arquitecto. Entre sus virtudes figura su manera de integrar la pintura —especialmente el mural— en la arquitectura y entre sus limitaciones la de una total falta de interés

por las tendencias impresionistas e inmediatamente posteriores. La escultura no logró alcanzar verdadera entidad hasta el segundo decenio del siglo XX, pero cabe recordar con encomio las realizadas por el recién citado padre Páramo, notables por su calidad y fervor religioso.

En Cuba el pintor francés Juan-Bautista Vermay (Tournay, 1785-La Habana, 1833) pudo educar a toda una generación de pintores gracias a un curioso cúmulo de circunstancias. El gran pintor español Francisco de Goya y Lucientes era a principios del siglo XIX gran amigo de Vermay y de monseñor Espada, obispo de la Habana, a quien le aconsejó que se trajese a su diócesis al pintor francés, que acababa de vencer nada menos que a su maestro David en un concurso que se había celebrado en París en 1814. Vermay quería crear discípulos en Cuba y fundó en 1825 en La Habana la «Escuela de Bellas Artes de San Alejandro», en la que formó abundantes pintores que fueron el origen de la excelente pintura cubana, cuya calidad se ha mantenido sin ningún altibajo hasta nuestros días. Vermay era un polifacético y cultivaba la arquitectura, la escultura y la música con tanto acierto como la pintura. Entre sus principales obras destacaban los frescos de la catedral, que terminó de pintar, pero que desaparecieron con el paso del tiempo. A su pincel se deben, asimismo, los tres frescos del templete erigido para conmemorar el centenario de la primera misa celebrada en Cuba y varias pinturas de caballete muy veristas, entre las que destacan un emotivo retrato de su mujer, Louise de Perceval y otro, plural, de la familia Manrique de Lara, casi pre-pop y con una muy equilibrada composición. Pintor y escultor igual que Vermay lo era también Miguel Melero (La Habana, 1836-1907), catedrático de la Academia de Bellas Artes y eficaz reformador de la misma. Sus tres temas predilectos eran el histórico, el religioso y el mitológico. Su factura era más bien académica, pero sus figuras tenían carácter y un empaque entreverado de dignidad. Víctor Patricio de Landaluce (Bilbao, 1836-La Habana, 1889) había emigrado de España a Cuba en 1863 y realizó algunas pinturas que, al igual que las de las últimas décadas de su admirado Francisco de Goya, podrían tomarse sin exageración como premoniciones excelentes del mejor informalismo pictórico. Fue además un excelente dibujante que no solía dibujar a línea, sino con la mancha de color, y creó una colección de tipos populares que eran, en realidad, unas sabrosas caricaturas. La escultura abundó en la Cuba decimonónica en firmas europeas que no figuraban entre las más eximias del viejo continente, pero el recién recordado pintor Miguel Melero, tras haber obtenido su primer premio como escultor a la edad de veinte años, realizó varios monumentos públicos entre los que destacan los dedicados a Colón y a Santo Tomás de Aquino, en la Villa de Colón el primero, y en el cementerio de Matanzas el segundo.

En la República Dominicana, cuyo arte del siglo XX merece todos los elogios, no hubo apenas pintura, ni escultura, en el siglo XIX, pero cabe citar al menos a cuatro pintores: Teodoro Chasseriau (Samaná, Santo Domingo, 1819-1856), dominicano de ascendencia francesa, en cuyos lienzos de deslumbrante intensidad cromática captó con verismo y cariño los paisajes y los hombres de su isla maravillosa. Alejandro Bonilla



(1820-1901) hizo todo cuanto pudo para reunir una información importante sobre el arte europeo, que comunicaba luego a otros pintores. Era un retratista destacable por su veracidad, y un paisajista de notación exquisita. Luis Desangles (Santo Domingo, 1862-1930) había fundado en su propio taller una escuela de pintura, pero la estrechez del mercado lo obligó a emigrar a Cuba, donde le fue más fácil abrirse camino. Retratista de factura larga y gran distinción, captó las mejores esencias del refinamiento finisecular y lo hizo compatible con la alegría del color y con el empaque. Su discípulo Abelardo Rodríguez Urdaneta (Santo Domingo, 1879-1933) realizó sus mejores obras, tal como ha recordado Jeannette Miller, a finales del siglo XIX y destacó, como su maestro, en el retrato femenino, que interpretó con gran ternura y con una admirable vaporosidad de ejecución en una atmósfera de luces cernidas y limpios colores admirablemente entonados. Rodríguez Urdaneta fue, además, un destacable escultor que llenó por sí solo la totalidad de la historia de la escultura dominicana en los últimos años del siglo XIX y primer tercio del XX.

En Guatemala la tradición escolar en lo que a los estudios artísticos respecta, data de los últimos años de la época virreinal y cabe destacar a este respecto la actuación de la benemérita «Real Sociedad de Amigos del País», que en 1797 fundó en Nueva Guatemala una escuela de dibujo cuya dirección le fue encargada a Pedro García-Aguirre (1750-1809), uno de los más destacables pintores de Centroamérica y notable dibujante y grabador asimismo. Su más conocido discípulo fue Francisco Cabrera (1780-1845), quien a diferencia de su maestro, que había sido preferentemente dieciochesco en factura y temática, era un creador con mentalidad decimonónica que además de haber sido grabador de la Casa de la Moneda, realizó una obra pictórica literalmente deliciosa y un gran número de miniaturas de exquisita factura y delicada sensibilidad.

En escultura sabe destacar tan sólo a Julián Perales, quien durante la segunda mitad del siglo XIX realizó en el taller que tenía en Antigua Guatemala una obra escultórica de tipo predominantemente religioso, en la que prolongaba con notoria calidad la gran tradición de los imagineros de los tiempos virreinales.

En Honduras era brillante la tradición artística de las épocas aborigen y virreinal, pero en el siglo XIX hubo una neta decadencia de la que cabe salvar, no obstante, al pintor Toribio Pérez, autor en 1850 de un correcto retrato del obispo Cristóbal de Pedraza y, posteriormente, del muy interesante conjunto de pinturas murales de la catedral de Managua. En lo que a la escultura se refiere, cabe recordar que la continuidad de la excelente imaginería virreinal desapareció por completo en Honduras en el siglo XIX, sin que fuese sustituida por ningún otro tipo de actividad escultórica.

En México la gran pintura del siglo XIX fue especialmente brillante y le sirvió de antesala a la todavía más eminente y compleja que se realizaría y se sigue realizando en el XX. El número de grandes pintores y grabadores fue en el XIX sumamente alto, pero entre estos últimos nos limitaremos a recordar, sin entrar en su estudio, la polémica y jugosa colección de varios miles de litografías publicadas en la prensa diaria por José-Guadalupe Posada. Los pintores los reduciremos a tres por razón de

espacio, pero cabría recordar también a otros varios que no van en zaga a los elegidos. Son éstos Velasco, Ruelas y Clausell. Los tres realizaron una parte de su obra pictórica en el siglo XX, pero seguían perteneciendo al XIX en su quehacer y en la manera tímida de anticiparse a algunas de las novedades de nuestra compleja centuria. José María Velasco (Temascalzingo, 1840-Villa de Guadalupe, D.F., 1912) no puede ser considerado como un anticipador del paisajismo mexicano, pero sí como el más importante de los pintores mejicanos de su momento histórico y de la modalidad pictórica que había responsablemente elegido. Su fama perdura por la calidad de su obra y por haber acotado un campo en el que tan sólo pintaba paisajes que eran, en su casi totalidad, los que veía día tras día en su deambular por el Valle de Méjico. No cabe una mayor polarización, pero era de la mejor ley, porque no caía jamás en la monotonía. Velasco potenciaba con la factura más idónea todas las resonancias y matices de una temática que era para él su vida misma y que le permitía manifestarse en la totalidad de sus posibilidades. Su momento de plenitud coincidió con el porfiriato y aunque no haya sido nunca un pintor condicionado por ningún tipo de política, hay un lienzo suyo en el que cabría detectar una magnificación de la voluntad porfiriana de industrializar al país y de dotarlo de un mayor bienestar económico. Un tren minúsculo atraviesa en el citado cuadro el ángulo inferior izquierdo del lienzo, sobre el que describe una amplia curva. Hay en la obra una dominante azulenca con resonancias verdosas y un perfecto dominio de la interconexión de los diversos volúmenes. El amplio valle de México parece comprimirse en la impoluta versión velasquiana bajo las nieves lejanas y las tierras rocosas y amoratadas del volcán Citlaltepetl. Un segundo cuadro dedicado a los ferrocarriles y fechado en 1881 es el titulado *Puente de Metlac*, en el que hay una visión neorromántica, deliciosa y buscadamente imprecisa del paisaje y sus árboles, en un rico contraste con sus bien integradas audacias tectónicas. Sobre la curvatura amplia del puente pasa un trenecillo que parece de juguete, que avanza sesgado hacia el espectador y dinamiza la composición, estableciendo un ponderado contraste entre la calma de la hora detenida y la trepidación incipiente de la industrialización que auspiciaba el discutido Porfirio Díaz. Recién comenzado el último decenio del siglo XIX, hizo Velasco más vibrante su pincelada y salpicó muy a menudo el color en una aproximación parca a lo que era en aquellos años finiseculares el puntillismo o neoimpresionismo de Signac y Seurat y utilizó a menudo unos colores hasta entonces inhabituales en su paleta, entre los que cabe destacar ocasionalmente algunas resonancias violáceas tan emotivas como discretamente desrealizadoras. Una de las obras maestras del período es *Candelabro de Oaxaca*, fechada en 1887 y notable por la finura de su toque y por la sensación de sosiego que brindaba al espectador. Velasco fue en su momento de transición uno de los pintores más serenos y limpios de toda Iberoamérica y su labor sirvió para clarificar el ambiente y para sugerir otras búsquedas más comprometidas, que casi siempre tenían en cuenta su maestría exactísima y su factura segura y sutil. Julio Ruelas (Zacatecas, 1870-París, 1907) fue el más importante de los antecesores mexicanos del su-

rrealismo y se adelantó en más de un tercio de siglo al primer «Manifeste du surréalisme», dado a conocer en 1924 por André Bretón. En sus años mozos pintó algunos paisajes más bien convencionales y algunos retratos muy veraces, pero ninguno de esos tanteos añade nada a su legítima gloria. Sus primeros lienzos y grabados surrealistas datan de los años noventa del siglo pasado y alcanzan su culminación en un *Autorretrato* que grabó al aguafuerte y en *La domadora,* lienzo nada críptico, pero lleno de sugerencias y de descensos hasta el inconsciente más profundo del eximio pintor. El autorretrato se titula *La Crítica* y hay un ave híbrida con chistera y con unas garras casi humanas que clava sus uñas y su larguísimo pico en la frente del pintor. En este aguafuerte se puede detectar más netamente que en ninguna de sus pinturas de caballete un complejo de tipo sadomasoquista, que en íntima conexión con el de Edipo, hacía que Ruelas fuese lo mismo que el igualmente autoatormentado Salvador Dalí, «su propia víctima y su propio verdugo», tal como a propósito del eximio maestro ampurdanés escribí hace ya muchos años. *La domadora* la pintó en 1887 y representa a una mujer desnuda con unas ligas verdes y unas medias rojizas que apenas sobrepasan la rodilla. Esa mujer, que está casi pegada a un árbol de ancha copa (símbolo de la virilidad y la paternidad) se toca con un sombrero y lleva en su mano un látigo. A su alrededor hay un sendero circular por el que galopa un cerdo montado por un mono minúsculo de erecta cola. Los símbolos fálicos, sadomasoquistas y ridiculizadores de la virilidad son evidentes. Los árboles comprimidos del fondo destruyen toda sensación de lejanía y hacen que la imagen se apodere obsesivamente del espectador. La factura es de toque nervioso, con un seguro salpicado de los pigmentos y constituye un buen ejemplo de la maestría de Ruelas. El símbolo del árbol es uno de los más polivalentes de cuantos hemos heredado del inconsciente colectivo del hombre primigenio y si las raíces son un símbolo maternal de cobijo en la madre tierra, el tronco es fálico —lo mismo que el látigo de la domadora— y hacen ambos que Ruelas nos descubra en un lienzo extraordinario su ambivalencia sexual y su complejidad sadomasoquista. Hoy nadie puede dudar ya de que Ruelas fue un anticipador tan veraz como lleno de calidad. Sus imágenes —aunque haya algunas que no llegan a seducirnos— demuestran hasta la manera dramática de autoatormentarse. Fue el iniciador decimonónico de la larga y brillante historia del surrealismo mexicano e hizo aflorar sus símbolos inconscientes en una batalla perpetua consigo mismo. Se sirvió además de las técnicas e imágenes más idóneas para comunicarnos dolorosamente la «oscura claridad» de sus más profundas vivencias, con las que entenebrecía e iluminaba —hielo y pasión— su dramática disociación anímica. Joaquín Clausell (Campeche, 1866-Lagunas de Centoala, 1935) nació cuatro años antes que el prematuramente desaparecido Ruelas y lo había sobrevivido ya en 25 el día en que lo alcanzó inesperadamente una muerte dramática. Hoy es ya un tópico el considerarlo como el más importante de todos los impresionistas mexicanos, aunque sería todavía más veraz el afirmar —su obra lo prueba— que fue uno de los ocho o diez más importantes del mundo, pero con la particularidad de que modificaba a

menudo los puntos de partida de dicha tendencia (toque dividido, mezcla óptica de los colores en la retina y airelibrismo). En sus obras más jugosas y por desgracia menos recordadas superaba toda limitación y toda adscripción a una tendencia concreta. Hacia 1900 inició una estancia en París que duró poco más de dos años, pero evitó en la medida de lo posible que la gran pintura que en aquellos años se estaba realizando en la Isla de Francia lo condicionase, poniendo en peligro su originalidad indiscutible. En la pintura de caballete prefería el paisaje marinero, en el que solía utilizar una materia densa y unos colores puros de gran intensidad que aplicaba en toques y manchas unidas, consiguiendo así que lo que perdía al renunciar a la mezcla óptica se compensase con lo que ganaba en fuerza, en sentido cósmico y en rigor compositivo. En los pequeños formatos había en la entonación y tenuidad de su factura un dejo de melancolía que constituyó el preludio de otros aciertos que ni tan siquiera sus más incondicionales amigos pudieron conocer hasta después de su muerte. Dichas obras las realizó cuando, tras su matrimonio, su mujer y él se instalaron en el antiguo palacio de los Condes de Calimaya, ese edificio entrañable y saturado de historia, convertido más tarde en «Museo de la Ciudad de México». Su estudio se hallaba en la planta más alta del edificio y era allí donde pintaba sus cuadros de caballete, pero cuando se le ocurría el esquema de una obra que se salía de las codificaciones habituales, acortaba en la pared un pequeño recuadro —algo así como un marco simbólico— en cuyo interior pintaba una escena de gracejo inigualable. Los pequeños recuadros penetran los unos en los otros y se hallan en las zonas bajas de las paredes, originando un conjunto lleno de ritmo en sus alturas tonales, en sus entronques y en su cromatismo claro y tenue. En la parte alta pintó una sucesión de grandes murales en los que no tan sólo había unidad en la temática, sino también en la factura, en la entonación, en lo que todos ellos tienen de intimistas y de costumbristas, y en la sutileza de la luz, que parece emerger desde el fondo de cada uno, y que tiene un no se qué de refinadamente irreal. En abril de 1975 visitamos mi mujer y yo, en compañía del escultor, pintor y grabador Federico Cantú Fabila y de su esposa, Elsa, esas obras inefables y me sentí inmerso en una atmósfera de encantamiento de la que conservo un recuerdo gratísimo. Sin darles importancia, y para su disfrute personal exclusivamente, pintó Clausell aquellos murales secretos que me atrevo a considerar como los más refinados, sutiles y despolitizados de toda la brillante historia del muralismo mexicano que, sin conocer aún la obra de Clausell, auspició en 1921 el eximio ministro y filósofo José Vasconcelos, modalidad comprometida esta última que perduró en su cénit hasta los días de la eclosión del informalismo. La escultura fue brillante en Méjico durante la segunda mitad del siglo XIX, pero no tanto como la recién recordada pintura. En 1846 se había establecido en México el escultor español Manuel Vilar (Barcelona, 1812-Ciudad de México, 1860), cuya misión era la de renovar los estudios de escultura en la Escuela de San Carlos. En su calidad de director de escultura hizo que el aprendizaje de la anatomía se realizase con modelos vivientes y no con reproducciones en escayola de los modelos clásicos. Tuvo un

gran número de discípulos y realizó en su calidad de escultor de alta maestría varias obras entre las que cabe destacar con su clasicismo helenizante las estatuas de Tlahucole y de Cristóbal Colón y las imágenes (efigies) de Doña Marina, Moctezuma e Iturbide. Entre sus discípulos cabe destacar a Felipe Sojo (1820-1869), cuyas obras maestras son un *Descendimiento* monumental en altorrelieve y un busto del emperador Maximiliano en el que cabe destacar la fuerza y el fervor del modelado; Martín Soriano (1830-1870), más alegórico que realista, y Miguel Noreña (1843-1890), autor del magnífico monumento a Cuauhtemoc del Paseo de la Reforma, unánimemente considerado como la más importante escultura académico-clasicista de México. La prestancia del caudillo azteca es extraordinaria, y lo mismo cabe decir de su mirada serena y de la fuerza con la que apoya sus pies sobre la base del monumento y mira hacia el infinito, cubierto con un sólido casco terminado en una corona de llamas, cuyo austero bronce no le permite flamear al soplo del viento.

En Nicaragua hay en el siglo XX grandes pintores y un público que los auspicia, pero en el XIX no había sucedido lo mismo, a pesar del buen hacer de un reducido grupo de maestros cuyo número era insuficiente para crear una escuela e influir sobre el público. Cabe, no obstante, destacar en su calidad de precursores al general Alfonso Valle, autor de algunos cuadros de enorme formato, cuya temática radicaba siempre en torno a las grandes batallas de su momento histórico y de los anteriores, pero que era además un laudable pintor de caballete en sus retratos y paisajes de mucho menores dimensiones, y a Toribio Pérez, a quien se deben los devotos murales de la catedral de Managua. La escultura fue parca durante los tres primeros cuartos del siglo, pero hacia 1880 se estableció en Nicaragua el viajero infatigable y ejemplar sacerdote colombiano Santiago Páramo (1841-1915), quien además de dedicarse con fervor a la cura de almas, era un muy destacable arquitecto, pintor y escultor, siendo en esta última modalidad (tras el paréntesis de finales del siglo XVIII y de los primeros ochenta años del XIX) el creador de la nueva escultura nicaragüense.

Cuando a principios del siglo XIX se produjo la legítima independencia de los en aquel entonces Virreinatos y Capitanías Generales de la Monarquía Católica, la actual pequeña república de Panamá pasó a formar parte de la Gran Colombia y luego de la Colombia actual, tras la segregación de Venezuela y Ecuador. Habida cuenta de que en 1903 Panamá se independizó también de Colombia y pasaría a ser una de las seis repúblicas libres de Centroamérica, recordaremos ahora la parca vida artística del país durante el siglo XIX. A finales de dicho siglo destacaban el pintor español Francisco Villarín, que se había establecido en Panamá, y el panameño Manuel Amador (1869-1952), el primero de los cuales consiguió que se fundase en Panamá una Escuela de Bellas Artes en la que formó numerosos alumnos, entre los que cabe destacar al recién citado Amador, quien a pesar de que una gran parte de su obra la realizó en el siglo XX, ratificó en el último decenio del XIX el futuro de la pintura panameña. Un hombre tan ponderado como Rodrigo Miró había dicho de él que «era un espíritu sin fronteras», definición muy idónea dado que Amador, diseñador de la ban-

dera actual de Panamá, no sólo era un buen pintor, sino también un auspiciador de inquietudes que luchó serenamente para aumentar la cultura artística panameña y para suscitar una mayor comprensión del arte vivo y nuevas creaciones. La escultura fue inoperante en el siglo XIX, pero despertó un relativo interés en el XX.

Hasta los días de la agresión norteamericana de 1898 la isla de Puerto Rico había sido una provincia ultramarina de España. En el siglo XVIII el delicado pintor español Luis Paret había hecho un viaje a Puerto Rico que duró desde 1775 hasta finales de 1778. A pesar de la brevedad de su estancia, tuvo tiempo para formar algunos discípulos, entre los que cabe destacar a José Campeche y Jordán (1752-1809), notable por su factura meticulosa y un tanto preciosista. El siglo XIX heredó la tradición de Paret y de Campeche, y el pintor español Juan Fagando creó en 1820 la «Academia de dibujo y estudios artísticos de Puerto Rico». El también español Jenaro Pérez Villamil, excelente modelo de pintor romántico, visitó a su vez Puerto Rico y dejó en virtud de su dominio del oficio y de su eficaz labor educativa una apreciable huella en la isla. Entre los portorriqueños del siglo XIX destaca ante todo Francisco Oller y Cestero (Bayamón, 1833-1917), destacable costumbrista un tanto realista y socializante y autor de obras tan entrañable scomo *El maestro Rafael*, con su intimismo y su sucesión de planos y volúmenes en profundidad, que era además de creador de interiores con figuras, un renovador que hacia 1880 pintó una serie de paisajes portorriqueños delicadamente vaporosos, en los que se podían detectar algunas bien asumidas implicaciones impresionistas. La escultura portorriqueña del siglo XIX era más bien arcaizante y cabe destacar a este respecto la perduración de las tallas en madera policromada, heredadas de los tiempos renacentistas y barrocos de América y España. Cabe citar también hacia el final de la centuria a Achille Canessa, autor en 1894 de un monumento a Cristóbal Colón.

Entre los siglos XVIII y XIX había habido en toda Iberoamérica un cambio relativamente brusco en la evolución de la pintura y de la escultura, pero sin que dicho cambio provocase una ruptura, sino tan sólo una lógica apertura hacia las nuevas corrientes artísticas que comenzaron a decantarse en el Occidente de Europa tras la muerte de Goya. A ello hay que añadir la emigración de abundantes artistas europeos a toda Iberoamérica y los muy numerosos viajes de estudios de gran número de artistas iberoamericanos a diversas naciones europeas, en especial a España, Italia y Francia. Iberoamérica estaba abriendo sus alas de águila o de cóndor de los Andes a pasos agigantados y la pintura y la escultura decimonónicas, tan someramente recordadas en este artículo y en el anterior aseguraron el despegue del gran arte iberoamericano del siglo XX, al que le dedicaremos todos los artículos restantes de esta concisa serie.

Carlos Areán



Miguel Sánchez-Ostiz: seriedad literaria

No es Navarra tierra propensa a la creación literaria. Varias son las voces que inciden sobre este aserto tan negativo. Por ejemplo el estudioso F. González Ollé[1] afirma que «para quienes se han ocupado de la literatura de Navarra, parece resultar poco menos que inevitable aludir al escado cultivo en esta tierra»; afirmación que, en parte, bien pudiera tener su explicación en la despreocupación manifiesta de sus habitantes por la materia creativa («Para los navarros son desconocidos los nombres de sus escritores» —J. Zalba—) y en la idiosincrasia de una sociedad configurada por unos acontecimientos históricos tendentes al dogmatismo y al reaccionarismo que han ahogado toda posible tradición liberal de apertura creativa. Dado el panorama son posibles hasta las palabras de Rafael Conte dudando de su existencia[2]. Y sin embargo, aprisionadas ahí están, en lo que va de siglo, las figuras, por ejemplo, de Félix Urabayen primero, o de Pablo Antoñana, después, como heraldos del esplendor actual, visible con la floración de los R. Yrigoyen, S. Senosiain, X. Eder, Aranaz y, sobre todo, Miguel Sánchez-Ostiz, que constituyen lo más cimero de la literatura de origen en Navarra. Las circunstancias han cambiado, en los últimos años, aunque tal cambio, también es cierto, no sea privativo del predio navarro[3].

I. Preshistoria de un peculiar mundo literario

Miguel Sánchez-Ostiz (Pamplona, 1950) es narrativamente un auténtico valor en alza, con proyección clara, de gran facilidad de escritura y mundo peculiarísimo que engarza, obra tras obra, en un cuerpo que quiere ser único y que, además, sabe conectar con una tradición mágica de lo fantástico en lo real (Perucho, Cunqueiro...). Desde sus inicios en 1979 con el poemario *Pórtico de la fuga*, Sánchez-Ostiz, fragmento a fragmento, ha ido entregando piezas del rompecabezas que configura su particular mundo literario a través de las diferentes formas genéricas de la literatura. Así debe ser estudiada y entendida su ya extensa producción[4].

[1] Introducción a la historia literaria de Navarra, *Pamplona, Ed. Gobierno de Navarra, 1989, p. 9.*

[2] *«Si es que alguna vez ha existido» en* El País, *22-II-84.*

[3] *En palabras de Miguel Sánchez-Ostiz: «Desde luego si ha tenido que ver, a mi modo de ver, una evidente secularización de la sociedad navarra, la formación de individualidades fuertes en algunos casos, autodidactas o no es lo de menos, y la práctica desaparición del aislamiento de la provincia: medios de comunicación, librerías no censuradas por los curas, prensa, viajes...» en «Esclavo del silencio. Entrevista con Miguel Sánchez-Ostiz», por R. Acín.* Quimera *n.° 90/91, p. 28.*

[4] *Poesía:* Pórtico de la fuga *(1979),* Travesía de la noche *(1983),* De un paseante solitario *(1985),* Reinos imaginarios *(1986). Narrativa:* Los papeles del ilusionista *(1981, Premio Navarra, CAMP),* El pasaje de la luna *(Trieste 1984; Seix Barral, 1987. Finalista del Premio de la Crí-*

Tal mundo narrativo está formado por un cúmulo de influencias de muy distinta procedencia, significación y funcionalidad. Los hay provenientes del acervo literario, pero no deben obviarse los que inciden desde el entorno (cine, música, pintura...) o desde los territorios personales del escritor. Sin embargo, sobre todos ellos planea la inigualable capacidad imaginativa del autor y la indiscutible presencia de la postura de desarraigo frente a un mundo nada apetecible como el real, inmediato y cotidiano, lo cual hace aparecer un juego de contrastes, muy habituales en el mundo narrativo del navarro e, incluso, yendo más al fondo, generador de obras. Así, entre otros ejemplos posibles si nos atenemos a las declaraciones del escritor, la dureza de la inédita novela *Las pirañas*, su mundo lúgubre y tenebroso, hace generar *La gran ilusión* o *La negra provincia de Flaubert* conlleva *Correo de otra parte*, todavía inédita, que es «todo lo contrario. Relata la vivencia en la ciudad con una sensación de opresión y depresión»[5].

Existe en el fusionado conjunto creativo de Sánchez-Ostiz un elemento clave, con capacidad de unión y cohesión, que proviene de los territorios personales. Es éste el núcleo de la *casa* que actúa principalmente como accionador y como fuerza centrípeta en bastantes de sus obras. Se trata de un espacio mágico, vivido vitalmente, concitador de leyendas e historias extrañas, portador de personajes sobre los que fantasear y lugares sobre los que fabular tal como se demuestra en *Los papeles del ilusionista* o en *La quinta del americano*[6]. Espacio mágico que, además, comulga con otro elemento también básico: la elegía o *nostalgia de un mundo que se fue;* es decir, de un mundo ya periclitado y, sin embargo, deseado, abundantemente expuesto en la narrativa del navarro a través del dibujo y evolución de muchos de sus insatisfechos y melancólicos personajes. Asimismo la presencia de este espacio conecta con los factores *memoria* y *evocación*, constantes también, y explica en parte tanto los ambientes repletos siempre de sugerencias, el contraste entre lo evanescente y el detalle, como la confrontación pasado/presente entre otras características propias de Sánchez-Ostiz.

Además de esta «educación familiar», el mundo de Sánchez-Ostiz descansa en un inmenso contrapeso de lecturas y conocimientos. Salgari, Stevenson, Conrad, Melville, Wallace... sustentan la fascinación por la aventura, enraizada, a su manera, en bastantes personajes; Patrick Modiano, entre otros aspectos, la ácida sensación de los protagonistas —como E. Estébanez en *El pasaje de la luna*— que caen en la cuenta de su ya próxima vejez y en la dolorosa realidad de no haber aprovechado la vida —sobre todo *Villa triste*—; Marcel Proust en el utilizado viaje a la memoria y en la intromisión en el ayer remoto; Valle-Inclán en la poética expresionista de alguna de sus novelas; *Viaje al final de la noche* de Celine; *Moravagine* y *Llévame al fin del mundo* de Blaise Cendrars, Baroja, Camus, Joyce, Juan Goytisolo...[7], llegando, en algún caso, a realizar auténticos homenajes a sus escritores admirados, incluyéndolos subrepticiamente dentro de su narrativa, tal como sucede en *El pasaje de la luna* (pp. 9-11, cuando se habla de la disolución al siete por ciento de la droga que se inyecta el protagonista) que es similar a la novela de Conan Doyle, *La señal de los cuatro*, o

tica), La quinta del americano *(Trieste, 1987),* Tánger-Bar *(Seix Barral, 1987),* La gran ilusión *(Anagrama, 1989, Premio Herralde). Dietarios y misceláneas:* La negra provincia de Flaubert *(1987),* Mundinovi *(1987),* Literatura, amigo Thompson *(1989) y el revelador* Naufragios y desamparos, *texto para el catálogo de la VII Bienal de Arte de Valparaíso, donde se entremezclan recuerdos, nostalgia y evocación de un mundo desaparecido, a la vez que un escepticismo sobrevuela la visión del presente desde casi una concepción poética. Y todo ello, observado desde la plataforma del ensayo. Casi el cuerpo explicativo del mundo y planteamiento narrativos. Añádase, también, sus abundantes colaboraciones en la prensa.*

[5] *«Los reinos imaginarios de Miguel Sánchez-Ostiz». Entrevista, por Antón Castro en* Imán, *suplemento literario de* El Día. *Zaragoza, 19-XII-1988, pp. 16-17.*

[6] *«El recuerdo más nítido e intenso (...) en la casa de mi familia (...) un inmenso caserón que pertenecía a un hermano de mi abuelo, un personaje curioso que vivió toda su vida coleccionando antigüedades. Era una casa inmensa en torno a la cual existían muchas historias de la guerra carlista (...) Todo era motivo de leyenda (...) Por supuesto, toda la casa estaba llena de objetos raros, y aun conservaba documentos de cada una de las guerras carlistas, y otros legados de personajes que habían participado en la Revolución Mexicana con Pancho Villa en Chichuahua. Todo aquello*



en la broma literaria que se esconde bajo los nombres de Enrique Estébanez (=Enrique hijo de Stevenson = Henry Jekill) y Eduardo Osten (=Eduardo Hyde, pues «osten» en vasco significa «oculto» al igual que «hyde» en inglés). Son juegos que no constituyen la encarnadura de *El pasaje de la luna*, pero sí que, además de apuntarnos una pista clave sobre la novela (la doble o la otra personalidad del protagonista), nos adentran en el poblado mundo del escritor navarro. Juegos varios que toman otras formas a lo largo de su narrativa. Juegos y referencias múltiples que tambiém poseen otros asideros como el cine, los tebeos, la música —principalmente la canción francesa—, la historia subterránea de las ciudades, la pintura, etc.

Observado lo anterior se comprenden poéticas o descargos de conciencia creadora como «Una engañosa claridad»[8]:

> Hablar de esta pasión que es para mí escribir es tanto como poner la mirada en ese entramado de *sombras* y *sueños*, de emociones vivísimas, de *recuerdos* y de *invenciones*, de *desazón*, de *zozobra* y de un *intenso deseo de una vida* más alta y más plena, que se ocultan agazapados en el mundo literario o en el *paisaje interior* que me he propuesto explorar con mi escritura. Un mundo literario y un paisaje interior que se han ido nutriendo, poco a poco, con los *restos de la vida vivida* y de *la vida soñada*, de *la vida tal como es*, y de *la vida tal y como me hubiese gustado que fuera*, con *los sueños propios* y *con los ajenos...*

II. Un alud de temáticas y constantes

Centrándonos únicamente en la producción narrativa hasta el momento entregada, podemos observar la riqueza y variedad de los elementos utilizados por Sánchez-Ostiz; variedad que no está reñida con el compacto cuerpo narrativo que conforman sus obras; pues aparte de la peculiaridad temática, propia y particular, de cada una de las novelas, todo un alud de elementos se reiteran, unos con más fuerza que otros, dando dibujo preciso a una especie de *rompecabezas* o *puzzle* literario, intransferible y singular[9]. No es inhabitual encontrar incluso semejanzas en la expresión, en la reflexión y en pequeños fragmentos que antes de constituir novela, por ejemplo, fueron artículos de prensa como es el caso de *La gran ilusión (Correo Español/El Pueblo Vasco)*. Nada mejor para penetrar en el mundo de este escritor que escudriñar sus dietarios y prosas misceláneas de *La negra provincia de Flaubert, Mundinovi* o *Literatura, amigo Thompson*. Son elementos provenientes desde los distintos campos conformadores de la obra narrativa: ambientes, marcos, personajes, estructuras, formas de expresión, símbolos...

La memoria y sus incursiones en el pasado, la recuperación de éste, engrandecido por lo general, y siempre indagado; la casa como centro geométrico de un universo común donde transitan personajes derrumbados, tocados de melancolía e insatisfacción ante una vida no apetecible; la infancia, adolescencia o juventud, según novelas, como época de sueños o paraíso perdido al que, a veces, se vuelve, a pesar de su

era tremendo y evocador, se presentaba como un mundo decrépito, no decadente...» en «Los reinos imaginarios de Miguel Sánchez-Ostiz», art. cit., *p. 16.*

«De no haber tenido el ambiente familiar que he tenido y todas las pejigueras y posibilidades, no hubiese escrito una sola línea» en «Esclavo del silencio...», art. cit., *p. 22. Véase, también en el mismo texto, p. 25: «Los caserones cargados de historia y en particular de uno que se encontraba en el valle navarro de Valdeizarbe sin cuya existencia tal vez no hubiese escrito nada de lo que he escrito hasta ahora».*

7 *«Mis preferencias literarias van hacia la literatura autobiográfica —diarios, memorias, autobiografías, correspondencias—, la literatura inmediatamente anterior y posterior a la desaparición del imperio austrohúngaro, la francesa, por supuesto, de 1800 a ahora —de hecho casi toda mi formación es francesa, destacaría Balzac, Flaubert, Proust y Celine, sin contar unos largos anaqueles de magníficos autores menores que me han producido mucho gozo— ...ciertos clásicos, cosas que uno descubre tarde, Plutarco, Marco Aurelio, Séneca, Cioran, Schopenhauer, Montaigne, ese* Quijote *de todos los demonios, Torres Villarroel, Quevedo... toda la literatua del mar, de la aventura, los raros, los excéntricos, Patrick Modiano, Nabokov, Faulkner, Borges...» en «Esclavo del silencio...»*, art. cit., *p. 22.*

8 ABC, *16-IV-1988, a propósito de la cala, en torno a la narrativa española, titu-*



fracaso, como único lugar habitable; la provincia como espacio mortecino, asfixiante donde impera el rumor, la atonía, la inanidad y también la inacción; la decadencia de la familia —apenas entrevista— y la desaparición de un mundo y unas formas de vida que ya nada tienen que ver con la actualidad; la vida como contemplación; la dureza de vivir enfrentado al tiempo, a la trágica sucesión de los días; los desencuentros de las pasiones; la huida; la atracción de la noche; la acción en la inacción a través de personajes sin rumbo y cuyo bagaje más importante está constituido por un conjunto de sueños malogrados; el refugio en la literatura y en los mundos imaginados; el hacer literatura con la literatura..., en suma, una continua búsqueda ramificada en varias direcciones expresivas y temáticas, pobladas de vericuetos y recovecos que intenta dar corporeidad a un mundo habitable mientras se huye de otro irrespirable, marcado por el «mal vivir» y por la angustia del tiempo, sin llegar a alcanzar nunca la ansiada y soñada *Vida*[10].

III. El tirón de los ambientes

Si algo puede definir con rapidez al escritor navarro es la fuerza de arrastre y de tensión existente en los ambientes utilizados, cuya característica primordial reside en la presencia o tendencia reiterada de los *espacios cerrados*, aun cuando éstos se nos presentan, aparentemente, como abiertos. Así se explica la asfixia que desprende la visión de la provincia *(La negra provincia de Flaubert)*, la oscuridad de una ciudad antaño entrevista de forma tan diferente *(Tánger-Bar)*, el reducido espacio, sin contacto con el exterior e, incluso, con el presente, de la casa *(Los papeles del ilusionista, La quinta del americano)*, o el refugio-ahogo de una vieja sala cinematográfica *(La gran ilusión)*. Sobre tal andamiaje, Sánchez-Ostiz, entre veladuras, con golpes histriónicos o, simplemente, con la morosidad que acompaña al pensamiento y a la angustia, vierte sus personajes, siempre prontos a la dificultad de trato con el exterior y sumidos en el personal infierno de la vida.

La *provincia* es la gran clave. Lo primero, advertir que, a pesar del abundante uso de este elemento, jamás debe considerarse al navarro como un representante del concepto ralo de lo «provinciano», al contrario, la seducción que sabe insuflar le convierte en un narrador cosmopolita. Hay veces que la provincia es el mirador desde donde se ven con claridad el mundo y su tiempo frente al tráfago de la gran urbe. Sin embargo, el verdadero valor narrativo reside en su calidad como marco sobre el que se desarrollan las vidas de los personajes, llegando, incluso, a convertirse en auténticos sintonizadores del alma de los mismos, de tal forma que los itinerarios o paseos (concepto básico y arraigado en la narrativa de Sánchez-Ostiz) ejecutados por los protagonistas en los espacios exteriores *(Pasaje de la luna, Tánger-Bar)* «son metáforas de la soledad, de la desesperanza, de la derrota última»[11]. Qué decir de *La negra*

lada «Penúltimos novelistas». El subrayado es nuestro.

[9] *El mismo autor es consciente de tan evidente realidad en torno a este concepto totalizador de su obra (que por cierto ya asoma en la débil* Los papeles del ilusionista): *«Desde luego los poemas dan pie a pasajes de novelas, los artículos de prensa diaria también y éstas entran en aquéllos» en «Esclavo del silencio...»*, art. cit., *p. 23.*

[10] *«¡Escribo para defenderme! (...) Para defenderme de qué. De una vida más o menos degradada que transcurre y desgasta, de la propia memoria, de una existencia que no tiene explicación plausible, de los empujones continuos hacia la nada...» en* Literatura, amigo Thompson, *p. 13.*

[11] *Véase «Esclavo del silencio...»*, art., cit., *p. 24.*

provincia de Flaubert donde el espacio y su visión hacen surgir, impetuoso y preñado, el interior desnudado al máximo. Pamplona es el ejemplo, el gran filón del navarro, pero no el único (piénsese en *Tánger-Bar,* menos simbólico). Y su tratamiento adquiere varios enfoques, si bien todos se dirigen a un mismo fin. Así, los individuos que la transitan sacan a flote desde la intrahistoria —ese sabor de heterodoxia local, capaz de reunir tiempos varios, sucesos incluso surreales, visiones decadentes... donde el pasado oculto y subterráneo vive por fin— hasta la sátira soterrada, la crítica audaz, con odios y ritmos propios de la misma, para, al final, constatar la búsqueda de una verdad, siempre con raíces en el tiempo y la vida, que es lo que mueve a personajes, revuelve espacios e, incluso, aboca en planos de ultrarrealidad *(El pasaje de la luna),* dotados de poblada simbología.

Miguel Sánchez-Ostiz parte de universos bien conocidos ideológica y físicamente como es el caso de Pamplona, quizá San Sebastián, San Juan de Luz, Bayona o el valle de Baztán, por ejemplo, pero no pretende elevarlos a categoría clave de su conjunto narrativo; tan sólo son espacios significativos de la asfixia y el ahogo —con sus rumores, suposiciones, cercos sociales o convencionalismos— que ponen al descubierto la oculta realidad subyacente y explican la modelación sufrida por los personajes, siempre cercados en su pensamiento y en busca de una salida a la Vida. Constituyen ámbitos, atmósferas propias para *paseantes solitarios* que descubren *(El pasaje de la luna)* o redescubren *(Tánger-Bar)* tales ambientes a la vez que, a través de ellos, se van conociendo y comprendiéndose a sí mismos. Este es el quiz explicativo, el que mueve a un Estébanez para mostrar su doble personalidad o el que mueve al protagonista de *Tánger-Bar* que, tras quince años, ve la realidad del mundo de su memoria y, también, los verdaderos rostros de quienes la poblaron.

Qué duda cabe, que surgirá la realidad o, al menos, la visión verosímil de ésta y que Pamplona, por ejemplo, o la burguesía vasco-navarra —en sus aspectos más ridículos y sórdidos: *El Pasaje de la luna, Tánger-Bar, La quinta del americano*—, sus paisajes, habitáculos, callejas... asomaran a las páginas del navarro. Pero tampoco hay lugar para la duda en cuanto que el autor más que personajes delineados, exactos y con perfiles precisos, lo que entrega son mundos y ambientes que con tonos grises, deliberada oscuridad y contorno evanescente, adquieren una funcionalidad de apoyatura temática. Son como músicas de fondo, decorados corales acordes o escenarios —repito, con asideros en la realidad o dotados de verosimilitud[12]— propios de la incomodidad de vivir que aprisionan a los personajes en ese «mal vivir» tan tajantemente definidor. Miguel Sánchez-Ostiz no retrata, sino que construye, a partir de lo conocido, universos a su medida (al igual que sucede en el París de P. Modiano); superpone a la realidad lo que él quiere forjar, recubre la realidad con su potente imaginación. Por ello, surgen las nieblas, las atmósferas sórdidas, el ambiente tenebroso del submundo de las ciudades, la noche, los espacios cerrados, los pormenores de los detalles enigmáticos o turbios frente a lo evanescente de otros contornos, etc.

[12] No hay crítica social, ni reflejo realista. Son, como los mismos temas, briznas de la memoria personal y colectiva, del sonido de fondo que tiene toda ciudad o comunidad, ese amor-odio que representa a uno mismo y que se erige como quintaesencia acorde a sensaciones de agobio, asfixia, sofoco, opresión... que tanto suele rodear a los protagonistas de Sánchez-Ostiz. Pamplona, a pesar de que ha sido vista por la crítica como reflejo de la realidad, es intemporal, formada por anécdotas varias provenientes de mil tiempos... un teatro para calvario de su protagonista.

IV. Evocación, memoria, tiempo

Existen algunos aspectos en la narrativa de Sánchez-Ostiz que por su imbricación en los temas y su funcionalidad, se dibujan como claros cordones umbilicales de las novelas y del mundo literario del autor. La *evocación*, por la capacidad de cohesión y de conexión, es uno de ellos. Ahora bien, hablar de evocación es también traer de la mano *memoria* y *concepción de tiempo*, muy básicos para comprender a los protagonistas y su deambular en los ambientes arriba, más o menos, detallados. Llaman la atención esos personajes, en su mayoría maduros, puestos en la frontera de la vida sin haber conseguido aprovecharla que, a la par que huyen de sí mismos, intentan explicarse o conocerse. De esta forma es como entra en escena la evocación, ese sumergirse en el pasado para construir un presente falso a base de recuerdos y fantasmas (*La gran ilusión, Los papeles del ilusionista, Tánger-Bar* e incluso, *El pasaje de la luna*. Remito, por ejemplo, a la intensa presencia de las fotografías: «una fotografía antigua es como una bocanada de aire fresco»). Un buceo en la memoria como salvación, como distanciamiento del presente y como explicación. Refugiarse en los recuerdos significa atemperar el dolor del presente y, sobre todo, la angustia producida por el paso del tiempo —enfermedad de la que están tocados la mayoría de de los personajes—. Viene a la mente la frase de Proust «los verdaderos paraísos son los paraísos que hemos perdido»; significa crearse un entorno más lleno de calor, prefabricado exprofeso, donde la vida se confunde y se adensa con nuevas formas construidas gracias a lo soñado y a la imaginación: lo vivido y lo imaginado. *El tiempo recobrado* de Proust. Son estratagemas utilizadas por los protagonistas (piénsese en *La gran ilusión*, por ejemplo, en el refugio del protagonista dentro del viejo cinematógrafo) que se tiñen de nostalgia por el pasado perdido, engrandeciéndolo, y que luchan contra el presente no apetecido, irrespirable y teñido de nihilismo.

Todo ello nos lleva a una concepción angustiosa del tiempo, reiterada novela tras novela, y que explica los cambios producidos —esos cambios que tanto inciden en los personajes convirtiéndolos, por lo general, en un galería de vencidos—, es decir, la nueva visión de la realidad, observable desde el entorno ambiental hasta el mismo protagonista. Quizá donde mejor se plasma tal concepción y sus consecuencias sea en *Tánger-Bar*, donde chocan un pasado con aspiraciones y un presente decadente. En esta novela hay un cambio total, un giro enorme en el trecho temporal de quince años y todo lo que fue bello y tuvo sentido o fue motor de la existencia, tras este período, se ha tornado decadente, abyecto. Cambio que adquiere su mayor fuera expresiva en los personajes (Altube, otrora parásito, hoy el más valioso de aquel grupo; Horné, indiscutible motor de una juventud desinhibida, tocado por la decadencia y la miseria; Ana Lisa y su dulzura rotas bajo una sobredosis...) y en la sensación de vacío que despiden.

La memoria, la evocación y el tiempo van, pues, íntimamente unidas. Es muy habitual ese penetrar típico en la memoria de los personajes, reinventando incluso el pasa-



do y dotándolo o recuperando los momentos de intensidad, a veces también a medio camino de la elegía —el mundo ido de *Los papeles del ilusionista* gracias al espacio de la casa—. Y de allí, la estilización de las atmósferas, los impactantes contrastes del detalle con lo evanescente, la fragmentación deliberada, las grises tonalidades, la tendencia hacia la reflexión íntima y lírica... que, por supuesto, se agudizan gracias al tamiz del tiempo. Remito, como modelo, a *La gran ilusión*, cuyas historias pertenecen a finales de los años 60 en la ciudad de Bayona y son narradas en la actualidad —añádanse las imposturas y medias verdades, reinvención del pasado... de M. Lavardin— que, a su vez, tras el cernedor de los seis meses transcurridos, surgen en la monótona audición de la grabación. Un juego de perspectivas y de cajas chinas temporales. Las obras nacen de y en los recuerdos.

V. La fuerza de los personajes sin rumbo

Decadencia, decrepitud o descomposición, conceptos claves al hablar de personajes en la narrativa de Miguel Sánchez-Ostiz[13]. Por lo general, todos ellos presentan un denominador común: intentan eludir la amarga confrontación con la realidad, son cobardes ante la vida *(El pasaje de la luna)*, la mayoría han sido vencidos o desaparecen *(Tánger-Bar)* en una huida hacia la nada, y ante el difícil acomodo en la realidad, ante su desarraigo con el entorno, optan o prefieren apoyarse en los sueños y en los recuerdos como buscando el paraíso a reencontrar o a reconquistar en el pasado *(La gran ilusión)*. El resultado abocará a la decadencia y al vacío en un brutal contraste entre felicidad-pasado y nihilismo-presente. De ahí el escepticismo, insatisfacción, melancolía y desengaño que tan bien cuadran con el desdibujado contorno o los toques casi fantasmagóricos de algunos personajes casi en «la línea de las sombras» al decir de Conrad, con sus historias ocultas donde se concitan tanto la miseria como la grandeza, el arrojo y la cobardía, la ansiedad y la desazón...

Los personajes portan, además, el concepto del paseante solitario, el cual ansía la necesidad de estar con otros y, sin embargo, siempre se halla rodeado de soledad. Son personajes soñadores y solitarios, en una edad fronteriza, que se sienten estafados por sí mismos e intentan cambiar tal situación (E. Estébanez en *El pasaje de la luna*, por ejemplo). Dibujan todo un vagar por la existencia, inseguro y sin rumbo, perdidos entre las sombras y, también, en el espacio; acosados por deseos y destruidos, por lo que se erigen como metáforas puras de la desesperanza y de la soledad. Desde la perspectiva estructural el concepto del paseante solitario engarza la seriación de acontecimientos, refleja los escenarios y ayuda a penetrar, todavía más, en ese paso de tiempo mencionado, además de constituir un magnífico entramado para la observación y el detalle, tan interesantes en la narrativa del escritor navarro. Asimismo, tal concepto se presenta como motivo a la par que activa la reflexión y conec-

[13] *«Así, nada tiene de extraño que poco a poco vayan saliendo a la engañosa claridad de mis páginas personajes con su carga de sueños malogrados a cuestas que se entregan a la autodestrucción o que van en busca de desembarazarse de un al parecer incurable mal vivir y de encontrar una vida más habitable, farsantes, hombres que se dejan vivir por el correr de los días, perdedores...»* en ABC, art. cit., *16-IV-1988, p. 9.*



ta con el alma —los paseos sin rumbo son trasunto de los paseos por el alma— que, a la postre, nos lleva al intento de comprenderse tal como antes se ha mencionado.

El itinerar de estos paseantes solitarios se asienta, por añadidura, en espacios cerrados, aunque aparentemente abiertos, de tal forma que devienen en metáfora dotada de definición. El dibujo final de Estébanez en *El pasaje de la luna*, por ejemplo, proviene de la suma de unos círculos concéntricos y cerrados. Existe primero un espacio amplio: Pamplona, por cierto cerrada por sus murallas, que es atravesada por el protagonista sin comunicación alguna y siempre dentro de un mismo recorrido (la rutina de los amigos-plaza del Castillo, sin verdadera relación de pasión humana, puesto que el guión unitivo no es la amistad, sino el aburrimiento y el tedio); después, el habitáculo de su casa, auténtico torreón de incomunicación, donde a lo sumo existen las escapatorias, tan habituales, de las lecturas y los sueños; y, finalmente, los entresijos de la mente, donde verdaderamente los protagonistas se consumen en sí mismos (idéntica fuerza es observable también en *La gran ilusión*). Así surgen la vida interior, la psicología de los personajes, la personalidad depresiva... que es lo que realmente define el mundo narrativo de Sánchez-Ostiz.

Hay, pues, una distancia con el mundo, una relación escasa protagonista-entorno y, por el contrario, un intenso desarrollo de la existencia del individuo centrada y cerrada en el interior. La intensidad de esta cerrazón hace estallar la lucha interna, tan asentada sobre la contemplación y la nostalgia, y de ahí emergen las búsquedas de identidad, las huidas de uno mismo y las tormentas consiguientes producidas por estas batallas que se acrecientan, aún más, al saberse que la salida está tapiada.

Observado lo anterior es lógico que Sánchez-Ostiz desarrolle, en ocasiones, el atractivo tema de la *doble personalidad* —homenaje a la vez a Conan Doyle— y que sus personajes tengan mucho de doctor Jekill y mister Hyde[14]. También la doble pesonalidad aflora en *Tánger-Bar*, si bien en ella son el tiempo y sus correlatos —memoria, evocación— quienes juegan en la doble visión de todos los protagonistas. Son seres de doble signo, manifestando todo lo que tiene el hombre de pulsiones distintas. Clave de penetración en el mundo literario del escritor.

Ante unos personajes de esta índole y caracterización psicológica no sorprende que abunden los aspectos que rompen el molde cotidiano; que la bruma y la falta de contornos se enseñoren de los ambientes; que todo caiga en el dominio de la noche (fiel representante del otro lado del espejo; es decir, frente al día...) vista en sus distintas posibilidades (mundo subterráneo, turbio y oculto de *El pasaje de la luna;* la noche del terror, del crimen y de la muerte en *Tánger-Bar*, también en *La quinta del americano)*; que la droga y el alcohol ayuden a borrar los perfiles de la realidad donando, por el contrario, un mundo fantasmal y evanescente, capaz de hacer desembocar la historia en lo metafísico *(El pasaje de la luna)* todo un buen conjunto de elementos coadyuvantes y secundarios.

[14] *En* El pasaje de la luna *es quizá donde con mayor claridad, se presenta el tema. Nada más comenzar la novela (p. 9) hablan Estébanez y Osten y, sin embargo, cuando el espejo refleja toda la habitación, únicamente Estébanez aparece en la superficie del cristal. La realidad es que no hay dos personajes o, lo que es lo mismo, que son uno solo. Estébanez echa a andar cuando Osten desaparece de escena. El final —simbólico tren— no hace sino recuadrar tal realidad.*



VI. Los contrastes

—Acción/ inacción: en apariencia las novelas de Sánchez-Ostiz se caracterizan por la ausencia de la acción. En apariencia, puesto que desde la reclusión o inacción, incluso mental (no pensar, búsqueda de otras vidas en la lectura, abandono en un mundo de droga y alcohol), los protagonistas caen de bruces en la acción interna —ciertamente, no física— y deben enfrentarse a sus propios fantasmas en una lucha sin cuartel, soterrada, entre el yo y sus fantasmas. Son, por tanto, auténticas aventuras interiores, llenas de la intensidad del viaje, transitando por los caminos y bosques internos donde ni siquiera se está seguro de uno mismo. Un viaje y sus consecuencias, con sus acciones de ascenso-descenso espiritual y tensional, que llevan a descifrar o lo intentan, al menos, la forma de ser o la explicación de uno mismo *(La negra provincia de Flaubert).* Gente sedentaria, estática, con clara manifestación a vivir recogido en los intersticios de su alma y, sin embargo, manifestando una vida trepidante, vivida en el propio dolor *(Tánger-Bar).* Acción indudablemente, aunque, también es cierto, tocada de un halo especial. Es el lado oculto de la luna, de la moneda que todos llevamos.

—Insinuación/reflexión: al acercanos a la narrativa de este escritor podemos observar que ésta se mueve en un vaivén formado por dos pivotes: insinuación y reflexión. De esta forma, en el monólogo de *Los papeles del ilusionista* puede verse que todo se esboza y nada se concreta; es decir, insinuación. También en *La quinta del americano* se sabe lo que sucedió, pero no cómo llegó a suceder. En *Tánger-Bar* lo que pasa se deja sin explicación. En *El pasaje de la luna* con salto metafísico final sucede lo mismo. Y *La gran ilusión* jamás se concreta en acciones o hechos, sino que es la sugerencia, la especulación constante quien da cuerpo y unión a la novela. Este aire de indeterminación, de deliberada oscuridad e imprecisión —por supuesto, en unas novelas mayor que en otras— conecta a la perfección con el tono lírico y con el sabor de la nostalgia de los paraísos evocados y desmoronados. Lo contado es tan sólo la punta del iceberg de las historias. El lector debe activarse, debe dar siempre un paso más, es decir, como afirma Schowl a propósito de Stevenson: practicar el *silencio narrativo,* dando al lector datos que le posibiliten imaginar el resto, crear su propia novela.

Los personajes y sus ambientes poseen ese tirón narrativo propio de quien a pesar de saber mucho acerca de él, nunca acaba realmente de conocerse y ser conocido. Todavía, con mayor fuerza, la sugerencia, la insinuación pueden aplicarse no sólo al conjunto del mundo narrativo de Sánchez-Ostiz o a cada novela en particular, sino hasta en los mismos ambientes —verbigracia, Pamplona— y personajes. Todo es propenso a la conjetura, a la adivinación de hondos dramas en el fondo de cada personaje y su ambiente. Y ello conlleva añadida la fuerza de la reflexión —no exenta, a veces, de humor, ironía y escepticismo— que traspasa hasta el mismo lector. Esta reflexión que abarca elementos ambientales como la Pamplona oficial de *El pasaje de la luna,* temáticas como esa lucha entre el yo y su sombra o, incluso, entre otros, sobre cómo

el tiempo y el recuerdo influyen en la narración del pasado evocado, recreado o redescubierto. Quizás el momento de mayor interrelación entre estos dos elementos se produzca en *La gran ilusión* cuando el anodino bibliotecario reflexiona ante las grabaciones contadas por Lavardin. Un perspectivismo sugeridor que deja en la duda y en la penumbra la verdad de lo ocurrido.

—Detallismo/ evanescencia: la minuciosidad, el gusto por el detalle, su pormenorización —sobre todo en la presentación y presencia de los objetos— posee un fuerte arraigo en un mundo dominado por lo evanescente al provenir de la evocación y la memoria. Un contraste de gran efecto que, por un lado, perece pretender la detención de la usura del tiempo —detallismo— mientras que, por otro, busca la ocultación de lo ingrato o, también, la presentación de éste de una forma distinta a la que posee. Los vaivenes de Sánchez-Ostiz. Asimismo tal contraste puede conllevar el impacto entre contrarios con esencialidad y exhaustividad, sobre todo en *La gran ilusión* donde se eliminan situaciones explicativas y se concentra la comunicación en aquellos momentos que son básicos para el eje temático de la novela.

Pero este juego tan intenso con el contraste no sólo se reduce a los aspectos citados, sino que otras muchas posibilidades tienen existencia en las novelas del escritor navarro: preferencia de la noche frente al día; ciudad subterránea o marginal frente a la ciudad oficial; lo real o lo tangible frente a lo vaporoso; pasado frente a presente; mundo vivido frente a mundo revivido; sueño (droga, etc.) frente a vida... e, incluso, en un salto todavía más difícil, podemos rastrear el contraste en la misma utilización y disposición del lenguaje, de las formas y registros del mismo (remito a la distorsión semántica, a la ralentización y morosidad de las descripciones...).

VII. Búsqueda de la voz. Estilo

No podía ser de otra forma dada la presencia de la memoria y la evocación. El monólogo o el soliloquio suelen ser las formas comunicativas. Los narradores en la sombra o los protagonistas que recuerdan, se expresan en primera persona, a veces real *(Tánger-Bar, La quinta del americano)*, a veces enmascarada como ocurre en *La gran ilusión* hasta que descubrimos que es un diálogo con un interlocutor presente (entre el anodino bibliotecario y Lavardin) que no manifiesta su voz. Y ello es lógico porque el monólogo ofrece la ventaja de penetrar y revelar más al personaje que narra o que cuenta dando vueltas y más vueltas por los territorios de la memoria.

Quizá, los mejores momentos de esta voz narrativa puedan encontrarse en *La gran ilusión* donde el enorme monólogo, transcripción de una voz grabada en el tiempo (la grabación se realizó hace seis meses), contiene la cualidad de lo oral, del contar más que del narrar. Lavardin, propenso al engaño, a la impostura y a la fusión de realidad y fantasía, añade y oculta datos, creando una ilusión y una fascinación propias del arte de contar, factor por el que su interlocutor, el bibliotecario, queda pasi-



vo, eliminado y sin capacidad de respuesta (de ahí la necesidad de los capítulos II, IV y VI, dedicados a la reflexión mientras escucha seis meses después, como contrapeso a los I, III y V en los que no tiene presencia alguna. Un juego simétrico de construcción y planteamiento, además, que alcanza a personajes y ambientes). Incluso, el factor oral es también rastreable en su comienzo «in media res», tan peculiar de los romances.

El estilo de Sánchez-Ostiz es ante todo personal, con gran respeto hacia el concepto de la literatura, hermoso, elegante, dúctil, riguroso, capaz de unir elementos dispares, crear atmósferas misteriosas que transitan personajes especiales y donde tiene cabida el escepticismo no exento de humor, la conjunción de expresionismo y lirismo (remito a *El pasaje de la luna,* por ejemplo), el contraste producido por la parodia y la burla, la complementación perfecta entre el vocablo antiguo, popular o de argot con el culto sin producir chirrido alguno... y todo ello, con un tono capaz de manifestar lo directo, lo reflexivo, lo lírico a la vez que la sugerencia y la insinuación. Una evidente vocación de estilo y de cuidada perfección.

VIII. El valor de otros materiales. Los símbolos

Acercarse al mundo de Sánchez-Ostiz supone también aceptar guiños procedentes de otras manifestaciones culturales y aceptar el valor explicativo o de sustento que poseen materiales no estrictamente narrativos. En el trasfondo de las novelas (como en la poesía y sus artículos, estos últimos auténticas claves, por cierto, para desentrañar ambientes, personajes, temáticas o, incluso, las novelas mismas: deben leerse *Mundinovi, Literatura, amigo Thompson)* surgen la música, la pintura, el cine, los objetos antiguos, la noctambulia, el mar, los caserones, la literatura, la ciudad provinciana...[15]. A título de ejemplo, entre las muchas posibilidades de rastreo, podemos observar la funcionalidad del cuadro *La odalisca* de Iturrino en *Tánger-Bar,* situado en el mundo del pasado en casa de Horne, lugar en el que se desarrollaban las farras y juergas de juventud, y que, tras quince años, el protagonista encuentra entre los trastos de un chamarilero. Símbolo de la novela: la decadencia de un mundo antaño elegante y frívolo y la sensación de vacío que existe tras el hallazgo en la búsqueda de la verdad a través de la evocación ejecutada. O la similitud del Orson Welles de *La década prodigiosa* y el americano de *La quinta del americano.* También *Sed de mal,* Carné en *El muelle de las brumas* (cuando en *El pasaje de la luna* ve el protagonista con horror la pérdida miserable de su vida), *Taxi Driver* de Scorsese y la atractiva inquietud del mundo nocturno de las ciudades, Jean Renoir y *La gran ilusión...*

Si valor y significación poseen estos materiales que llegan, incluso, a encarnar funciones simbólicas, no menos funcionalidad debe aplicarse a la utilización que Sánchez-Ostiz hace de unas constantes como la noche, la niebla, la luna, los espacios cerrados, los objetos viejos, los espejos, entre otros. Quizá sea la noche, sobre todo

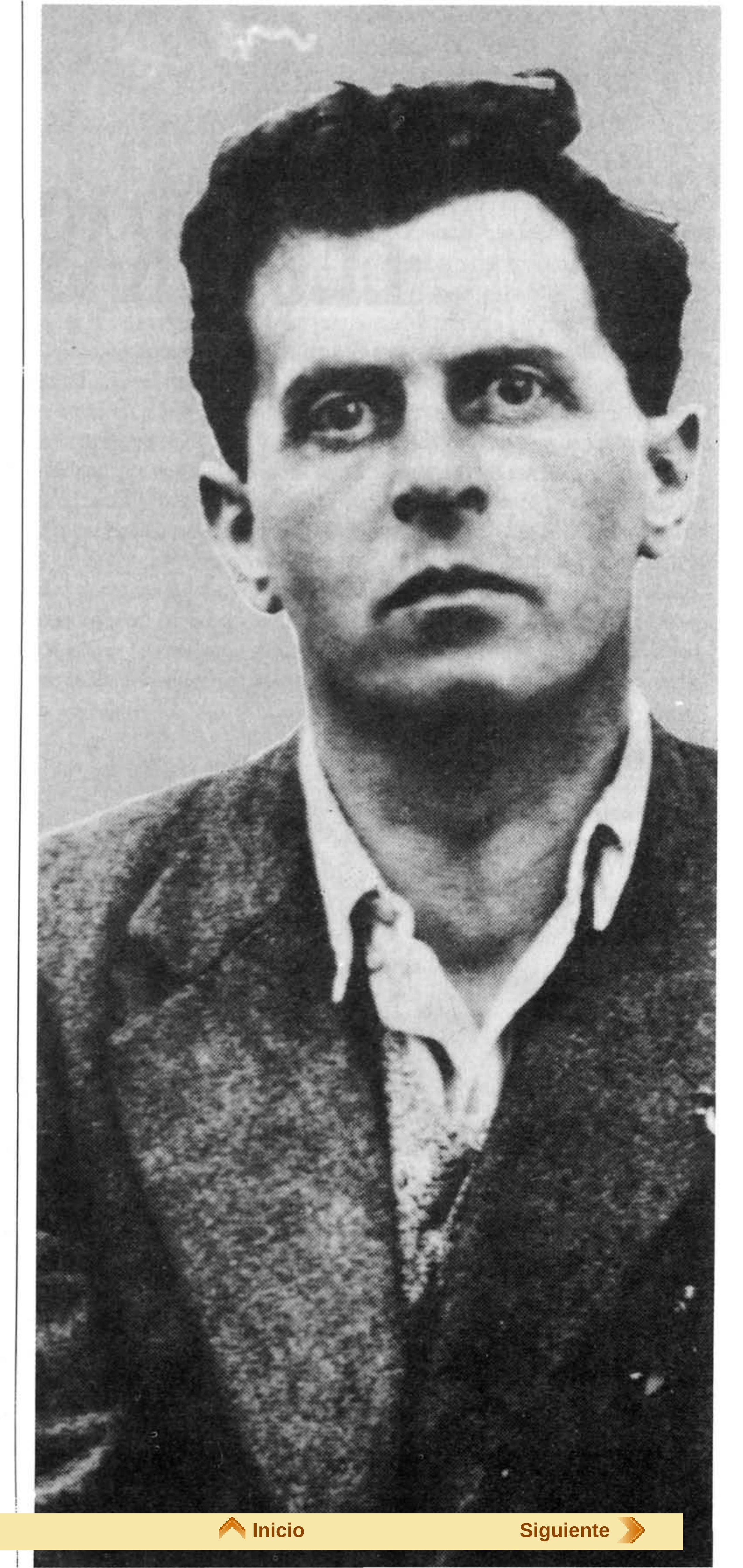
[15] *«Hay música —de Mozart a Tom Waits, pasando por Brahms, Sahe, el jazz y la canción francesa—, pintura —de Valdés Leal y Pereda a Matisse, pasando por Van Dongen, Dufy, Grosz, L. Freud, Iturrino, Ucelay—, cine —imposible pasar por alto la estética de Delvaux, de Visconti, de Fritz Lang, de Orson Welles...» en «Esclavo del silencio...»,* art. cit., *p. 25.*

en *El pasaje de la luna,* el elemento que más se carga de funcionalidad y simbología. La noche y su mundo son a la vez de elemento ambiental que saca a la luz una ciudad subterránea y desconocida (una ciudad que se emborracha, fuma opio, fornica...), llena de nieblas y fantasmagorías, el espacio para el sueño, para la búsqueda del sinsentido de la vida y propicio, también, para que se entrecrucen realidad y metarrealidad. En *El pasaje de la luna* se dibuja como el espacio y el símbolo acordes que acompañan a Estébanez en su tránsito de un sueño a otro que acabará con él (el tren, como las zarzas en poesía, símbolo de la muerte). Piénsese asimismo en la simbología de los espacios cerrados como refugio, capacidad de ensoñación y de sobreponerse a la incomodidad de la vida; espacios cerrados que pueblan la compañía de los personajes de Sánchez-Ostiz. También la gran significación, con rango de clave incluido en *El pasaje de la luna,* por ejemplo, de los espejos (a Estébanez no le gusta aparecer en los espejos, porque se refleja su realidad, su existencia desaprovechada y su incapacidad ante la vida) que son, a la vez, truco estético (la realidad de Pamplona magnificada en ellos). Símbolos y materiales abundantes y significativos para la comprensión total de Miguel Sánchez-Ostiz, escritor que desde la provincia, alejado de la vorágine de Madrid o Barcelona, ha sabido entregar una obra tan intensa como interesante.

Ramón Acín



LECTURAS



Ludwig Wittgenstein

Un retrato de Wittgenstein

I

Se ofrecen en estos dos títulos[1] materiales biográficos destacados para indagar y conocer de cerca ciertos aspectos de la vida de Ludwig Wittgenstein (1889-1951).

La primera obra es una compilación realizada por Rush Rhees, albacea literario de Wittgenstein. Es un título traducido por primera vez al castellano de la segunda edición inglesa de 1984, donde encontramos un conjunto de escritos de personas cercanas al filósofo. El contenido explicativo del libro resulta interesante para perfilar el carácter y el talante de Wittgenstein a propósito de relaciones humanas con colegas en Cambridge, con otras amistades académicas (sabiendo lo que le horrorizaba el mundo universitario), con su familia, con algunas cosas de su entorno personal. Pero creemos que más allá de aportes relativos a sucesos, anécdotas y circunstancias vividas por Wittgenstein, son todas ellas contribuciones narrativas destacadas para intentar comprender pensamientos del filósofo austríaco (nacionalizado británico en 1939) en relación con su propia vida.

Pueden observarse a través de las descripciones del comportamiento de Wittgenstein cuáles fueron algunos móviles y determinadas características vitales de su conflictiva existencia. Todo el material reunido ofrece una especie de fisonomía analítica de Wittgenstein cuya información debe sumarse a la amplia bibliografía sobre él (pero no siempre abundante en castellano).

Encontramos en esta obra páginas escritas por una hermana de Wittgenstein, llamada Hermine, palabras de Norman Malcolm, comentarios de Fania Pascal, de F.R. Leavis, de John King, de M.O.C. Drury y de Rush Rhees. Nombres que por diversos motivos permanecieron cerca de Wittgenstein. No durante toda su vida, pero sí dentro de años fructíferos en el quehacer intelectual de Wittgenstein. Algunos se transformaron en discípulos y otros en albaceas literarios del filósofo.

Las páginas que ellos escriben arrojan una luz particular sobre el modo de ser de Wittgenstein gracias a encuentros, conversaciones, opiniones, silencios y presencia de Wittgenstein con ellos. Hechos sobre todo vividos dentro de la década de los 30.

Sin embargo los comentarios y apuntes de Drury se encaminan hasta los fines de los 40. Son precisamente estos comentarios los que ofrecen claridad —en esta compilación— para introducirnos en ciertos pensamientos filosóficos de Wittgenstein, especialmente notorios para Drury por las observaciones que él anotaba después de conversaciones con Wittgenstein. Se mencionan aquí cuestiones de religión, de música, de literatura, acompañadas de reacciones intelectuales y de posturas humanas que observa Drury de su interlocutor a raíz de ciertas cuestiones vividas de forma común: paseos, lecturas, viajes, estudios, diálogos. Existen breves opiniones de ambos sobre el desencadenamiento de la II Guerra.

Además hay aquí razonamientos sobre cuestiones teológicas que en cierto modo ilustran las fibras místicas de Wittgenstein existentes en su vida y obra. Ciertas páginas sobre este tema revelan al parecer una determinada ansiedad de Wittgenstein por la ausencia de fe en su vida. Cosa en realidad paradójica cuando se ha constatado gracias a estudios de Wilhelm Baum que hay aspectos de «la filosofía de Wittgenstein que han hecho de él uno de los más importantes místicos del siglo XX»[2]. Más abajo tratamos de sugerir por qué.

Drury tiene escrita la relación de los años de sus encuentros y palabras con Wittgenstein, creando un senti-

[1] *Rush Rhees (Compilador).* Recuerdos de Wittgenstein. *Fondo de Cultura Económica. Breviarios. México. 1989. 350 páginas; y Norman Malcolm.* Ludwig Wittgenstein. Esbozo biográfico de G.H. von Wright. *Biblioteca Mondadori. Madrid. 1990. 160 páginas.*

[2] *Wilhelm Baum.* Ludwig Wittgenstein. Vida y obra. *Alianza Editorial. Madrid. 1988. p. 89.*

do y un orden determinado en todas las cuestiones que apunta.

Son igualmente enriquecedoras las observaciones descritas por la profesora Pascal quien, a pesar de apuntar y escribir cosas efectivamente genuinas sobre Wittgenstein (por ejemplo, la relación humana intensa de éste con su amigo Francis Skinner), termina por afirmar que «gran parte de su vida permanecerá desconocida por siempre aún para sus más cercanas amistades»[3]

De los comentarios de la hermana puede destacarse el extraordinario interés de Wittgenstein por la música y el papel decisivo que él adquiere en el diseño y construcción de una casa de otra hermana, llamada Gretl, encargada al arquitecto Paul Engelmann. Una vez acabada, su hermana llama al edificio «lógica transformada en casa». Sabemos además cuál fue la opinión de Wittgenstein:

> En todo arte grande hay un animal salvaje: *domado*... La casa que he construído para Gretl es el producto de un oído decididamente sensible y de buenas maneras, una expresión de gran *entendimiento* (de una cultura, etc). Ahora bien, la vida primordial, la vida salvaje que se esfuerza por estallar hacia el exterior, esto falta. Se podría decir incluso que le falta *salud* [4].

En fin, todos son comentarios que van dando un cuerpo específico a los intereses culturales, afectivos e intelectuales de Wittgenstein.

Las páginas de Rhees penetran en cuestiones filosófico-psicológicas en torno a Wittgenstein en cartas y notas relativas a la permanente autenticidad que uno debe exigir y exigirse para «escribir» la propia existencia. Rhees plantea este asunto a propósito de una confesión de Wittgenstein dicha a amigos cercanos en 1937 cuyo contenido tiene que ver con dos cosas: 1) su ascendencia judía, y 2) el maltrato dado a una niña cuando era maestro en pueblos de Austria. Esta «confesión» es narrada por Fania Pascal es esta compilación, revelando el permanente desasosiego de Wittgenstein antes de asumir esta decisión.

II

El estudio de Norman Malcolm está dividido en tres partes. La primera consiste en un esbozo biográfico de Wittgenstein a cargo de G.H. von Wright, uno de los albaceas literarios de Wittgenstein. La segunda es una semblanza de Malcolm sobre el filósofo, y la tercera consiste en 57 cartas escritas por Wittgenstein a Malcolm entre 1940 y 1951. Es una relación epistolar entre Inglaterra y Norteamérica, lugar éste donde reside Malcolm después de conocer a Wittgenstein en 1939 en Cambridge.

El trabajo de von Wright y la semblanza de Malcolm tienen una traducción castellana anterior[5], pero hasta donde llegan nuestras consultas este conjunto de cartas se traduce por primera vez a nuestra lengua. De aquí la necesidad de complementar los datos de esta correspondencia con aquella información documental entregada en la compilación de Rhees.

Las tres partes que constituyen el título de Malcolm resultan bien articuladas entre sí y me parece que un lector que desconozca a Wittgenstein puede quedar satisfecho si busca el alma del filósofo en páginas del libro. El material narrativo presentado destaca determinados detalles de la biografía de Wittgenstein, y el eco de cuestiones personales del filósofo contadas aquí (sobriedad, austeridad, soledad) puede ser contrastado con la resonancia que adquieren estos mismos aspectos, según narren aquellos que integran la compilación de Rhees. Ambas lecturas pueden ofrecer un panorama más coherente de sucesos vividos por Wittgenstein.

Las cartas traducidas aquí son fuentes documentales destacadas para observar la estatura moral de Wittgenstein ante cuestiones humanas como la amistad, la sinceridad y el compromiso entre las personas. Todo ello muchas veces revelado a la luz de una escritura que demanda un auténtico encuentro con lo más profundo de uno. Léase parte de esta carta (16-11-1944) donde Wittgenstein dice:

> Ya ve, sé que es difícil pensar *bien* sobre la «certeza», la «probabilidad», la «percepción», etc. Pero es todavía, si cabe, más difícil pensar, o *tratar* de pensar, con verdadera honestidad sobre la propia vida y la vida de otras gentes. Y el problema es que pensar sobre estas cosas *no es estremecedor*, sino a menudo directanente repugnante. Y cuando es repugnante, entonces es lo *más* importante.

[3] *Rush Rhees (Compilador).* Op. cit. *p. 60.*

[4] *William Warren Bartley III.* Wittgenstein. *Ediciones Cátedra. Madrid. 1987. Segunda edición. p. 142. También véase: Nicolás Bourriaud.* Ludwig Wittgenstein et l'art du XX siècle. *Galeries Magazines. París. (34) 1990. pp. 94-101, 139.*

[5] *José Ferrater Mora y otros.* Las filosofías de Ludwig Wittgenstein. *Ediciones Oiku-Tau. Barcelona. 1966.*

La última carta, escrita 13 días antes de morir, cuenta a Malcolm:

Hace más o menos un mes, se encontró súbitamente dentro del marco mental de hacer filosofía. Estaba tan *absolutamente* seguro que nunca podría hacer filosofía nuevamente. Es la primera vez después de más de dos años que la cortina de mi cerebro se descorre.

Así, pues, estos dos libros que presentamos resultan útiles para observar huellas de Wittgenstein dentro de las muchas cosas que hizo en su vida recorriendo distintas experiencias. Desde la de jardinero en el convento de Hütteldorf en Austria —como nos dicen algunas páginas aquí— hasta ayudante de médico en un hospital de Londres.

Sin embargo los materiales expuestos en estos dos títulos me parece que pueden caracterizarse por centrarse en la última época del filósofo, es decir, en muchas cosas que ocurren después de años de acabado el *Tractatus Logico-Philosophicus,* y doctorado con él en Cambridge en 1929. Esta fecha la queremos ver decisiva entre «uno» y «otro» Wittgenstein. Precisamente esta fecha es la de la *Conferencia sobre ética* que da Wittgenstein en Cambridge, en cuyo contenido haremos hincapié más abajo.

Así, entonces, si dejamos de lado ciertas cosas muy generales escritas por su hermana Hermine, y otras cosas apuntadas por Drury y Pascal en la compilación de Rhees, y aquellas otras redactadas por von Wright en el trabajo de Malcolm, es poco lo que se puede descubrir con precisión de Wittgenstein antes de 1930. Esto impide reconocer cuál fue el itinerario global de la existencia de Wittgenstein, tan llena de vicisitudes, pues —como decimos— estos dos títulos tocan sobre todo aspectos de una vida que al parecer ya no se siente atada al *Tractatus.*

Es cierto que esos dos libros no son biografía en sentido estricto, pero uno cae en la tentación por examinar dentro de estos dos títulos algo concreto de esa vida y esos años que produjeron el *Tractatus.* También deseos de ver qué pasa con Wittgenstein como profesor de enseñanza primaria en los pueblos de Trattenbach, Puchberg y Otterthal en Austria, o de observar su existencia como uniformado redactando su *Diario Filosófico 1914-1916* —acompañado de los *Diarios Secretos*— o de entender qué ocurre con su homosexualidad una vez fallecido su amigo David Pinsent, a quien dedica el *Tractatus.*

No es que carezcamos de datos en torno a ello, pero en estos dos libros es escaso lo que se dice. Y en realidad nada sobre la homosexualidad. Quizá precisamente por esto luego se han cubierto lagunas desconocidas de la vida de Wittgenstein. Hoy se saben cosas con cierto detalle gracias a estudios y comentarios posteriores a estos dos títulos que presentamos. Por ejemplo William Warren Bartley III, investigando los años de maestro de escuela de Wittgenstein en Austria (1920-1926) pudo hasta llegar a consultar que:

la mayor parte de sus mejores alumnos cenaron alguna vez con él, volviendo luego a casa horrorizados con la misma historia. Wittgenstein utilizaba una especie de cocina a presión para calentar el cacao con la avena y otros elementos sin especificar. Nunca lavaba la olla, de modo que el resto quedaba dentro pegado, haciéndose cada vez más duro y creciendo más y más hasta disminuir el volumen de la olla. Al final el volumen de la olla había quedado tan reducida que sólo podía preparar el cacao para una persona cada vez[6].

No deja de revestir cierta ternura este aspecto doméstico del filósofo, francamente impensable y absurdo cuando contemplamos la pulcritud y el orden del *Tractatus.*

III

La gran mayoría de estas páginas que leemos en estos dos títulos tienen que ver mucho más, pues, con el «segundo» Wittgenstein, el de las *Investigaciones Filosóficas,* que con el primero. Sin embargo creemos que esto no impide que un lector atento vea también a través de estas dos obras cosas que remiten al pasado más remoto de Wittgenstein. Pasado que ciertamente no se explaya sobre aquellos acontecimientos señalados arriba que echamos de menos. Pero sí puede en cierto modo mirarse aquel pasado que remite al ambiente familiar vienés, donde se siente la ausencia de los hermanos suicidados de Wittgenstein. A partir de aquí, además, podemos observar un pasado que tiene que ver con la renuncia total de Wittgenstein a la herencia paterna. Y esta decisión nos permite contemplar las admirables consecuencias éticas

[6] *William Warren Bartley III.* Op. cit. *p. 113.*

que tiene su vida, muchas veces inestable entre Inglaterra y Austria.

Quizá, por todo esto, observamos que hay algo enigmático —que a la vez se transforma en una cuestión emblemática— en la personalidad de Wittgenstein.

No afirmamos esto sólo debido a sus extraños viajes de encierro a Noruega, por su visita a la URSS, por su modo de explicar las clases en Cambridge, por su relación conflictiva (y nunca acabada) con el Círculo de Viena, por las asperezas intelectuales creadas con Russell, por sus pensamientos compulsivos por la ausencia de «decencia» que veía en su vida. Todos estos acontecimientos en la historia de Wittgenstein son producidos a raíz de una cuestión mucho más honda y remota que incide en la creación de ese enigma que decimos.

Quizá todo arranca de forma embrionaria durante esa época donde Wittgenstein comienza a reflexionar el *Tractatus*, provocando luego su redacción —influyendo efectivamente en su vida— cuestiones espirituales profundas, como esas que subrayan Isidoro Reguera y Jacobo Muñoz haciendo ambos hincapié en la naturaleza de ciertas cosas inefables existentes en Wittgenstein:

> Parece que estas cosas (lo místico) se imponen sin más al sentimiento ante cierto tipo de intuiciones que, supuestamente, colocan a uno fuera del espacio y del tiempo, es decir, más allá de la lógica y de sus condiciones de mundo y lenguaje. Todo lo que se puede —y debe— hacer ante ellas es guardar un respetuoso silencio: callarse... Esta es la sorprendente y catártica secuela de la experiencia de lo místico: que ayuda a dejar de hablar (pensar), a salir del círculo de la lógica y de la razón en que enclaustra su ejercicio. De hecho así sucedió con Wittgenstein, que después del *Tractatus* y la guerra pasará diez años en silencio, aunque atormentado, en medio de una profunda crisis, sumido en tentaciones de suicidio, molesto por estar en este mundo y entre estas gentes; y cuando vuelva a hablar será sobre otros presupuestos muy diferentes de sentido. Wittgenstein no se echó en brazos de la mística haciéndose monje; aunque ideas así le rondaran la cabeza, sólo fue capaz de acercarse al jardín conventual; lo que eligió para dejar de pensar fue un modestísimo puesto de maestro de escuela en pueblos perdidos de la montaña austriaca: una mística laica *sui generis*, tan ascética como la que puede flotar en una celda monacal, y tan atormentada quizá[7].

¿Qué decir de todo ello? Quizás aventurarse a formular una hipótesis: del carácter polivalente y ambiguo que adquiere la gestación y contenidos de esta «mística laica» podría derivarse aquel factor biográfico destacado en la creación del enigma en la existencia de Wittgenstein. Pero ¿por qué surge aquélla?

IV

Su posteridad está efectivamente para muchos sembrada de enigmas a raíz de experiencias que en definitiva residen en esa «mística laica» que se expresa arriba.

Las contribuciones analíticas de William Warren Bartley III, sin embargo, señalando causas del porqué del carisma de Wittgenstein ayer y hoy son ilustrativas, reconociendo de entrada el papel destacado que juegan categorías relativas a la ambigüedad en ello. Sobre todo cuando se detiene afirmando que esa figura y talante enigmático de Wittgenstein interpela no sólo por responder a una cuestión arquetípica, propia de nuestro psiquismo, una vez reunidas en él caracteríscas de sujeto «sufriente». Es el «paciente herido que trae la salud», dice W.W. Bartley III, mencionando a Jung, a escritos herméticos y neopitagóricos, que revelan de ese sujeto contenidos hermafroditas[8]. Junto a eso, lo decisivo para que la posteridad de Wittgenstein atraiga ha sido, para este mismo autor, ese permanente fomento —indirecto y lateral— de la ambigüedad a raíz de la homosexualidad de Wittgenstein, influyendo de un modo especial en parte del discurso formulado por él:

> Para que una figura humana como la de Wittgenstein tenga tales trazos y poderes proyectados sobre él por sus admiradores es necesario que se dé la homosexualidad; que sea conocida o sentida subconscientemente por parte de sus discípulos; pero que no sea sin embargo, admitida conscientemente. *La indefinición es esencial:* el tabú y la tentación han de darse juntos, ambos han de combinarse [...] Aquella indefinición debe estar presente también en el mensaje de tal figura, especialmente en el aspecto que tenga una relación más estrecha con cuestiones de moralidad. Por eso no es sorprendente que la doctrina sobre la ética en Wittgenstein sea tan difícil de establecer: que se dé una controversia tan *seria* acerca de lo que dijo —o quiso decir— al afirmar que lo que se dice en estas materias carece de significados...pero que es sin embargo, de gran importancia[9]

El sentido que adquiere la descripción del fallecimiento de Wittgenstein y el espíritu que imprime Malcolm comentando en qué consisten sus palabras finales, son también

[7] *Ludwig Wittgenstein.* Tractatus Logico-Philosophicus. *Introducción a cargo de Isidoro Reguera y Jacobo Muñoz. Alianza Universidad. Madrid. 1987. p. XXVII.*

[8] *William Warren Bartley III. op. cit. p. 225. También véase del mismo autor:* Sobre Wittgenstein y la homosexualidad. Homosexualidad: literatura y política *(compilación de G. Steiner y R. Boyers) Alianza Editorial. Madrid. 1985. pp. 149-191.*

[9] *William Warren Bartley III. p. 226-227.*

dos cuestiones que sin duda responden a esas observaciones que quiere hacer notar W.W. Bartley III acerca del prototipo creado en torno a Wittgenstein. Malcolm dice que Wittgenstein:

El viernes 27 de abril salió a pasear después del mediodía. Esa noche se sintió muy mal. Permaneció consciente y cuando el médico le informó que sólo podría vivir unos pocos días, exclamó: «¡Bien!». Antes de perder la conciencia le dijo a la señora Bevan (que pasó toda la noche a su lado): «¡Dígales que he tenido una vida maravillosa!» Con el «les» se refería indudablemente a sus amigos íntimos. Cuando pienso en su profundo pesimismo, en la intensidad de sus sufrimientos mentales y morales, la implacable manera de conducir su intelecto, su necesidad de amor junto con la dureza con que repelía el amor, me inclino a pensar que su ida fue duramente desgraciada. ¡Sin embargo al final él mismo exclamó que había sido «maravillosa»! A mí me pareció una exclamación conmovedora y misteriosa[10]

Con todo, dejando así expuesto este asunto, observamos que el emblema humano que ciñe la vida de Wittgenstein resulta peculiar por otra cuestión. A mi modo de ver todo radica en esa «mística laica» cuyo contenido —impidiendo hablar de «creencia» y de «fe» sin más— parece que nunca se despide de la religión. En resumidas cuentas es quizás esta combinación la particularidad biográfica que siembra confusión y atracción para muchos.

A partir de aquí el razonable criterio de Drury cuando pregunta si no habrá «dimensiones» en el pensamiento de Wittgenstein que «aún son ampliamente ignoradas»[11], una vez que el propio Wittgenstein dice que él «no es un hombre religioso, pero no puede evitar contemplar cada problema desde un punto de vista religioso»[12].

¿Cómo aproximarnos entonces con cierta claridad a esa «mística laica» tan sugerente? Intentando averiguar qué se evoca de religiosidad en estos dos títulos, en el de Rhees y en el de Malcolm. Pero haciendo notar que decimos evocación de «religiosidad» y no evocación de «religión», intentando señalar con ello naturalezas distintas entre una y otra cosa.

Sobre religión en la filosofía de Wittgenstein —cuestión que aquí de entrada no tocamos— podemos informarnos con cierta exactitud gracias a documentos, criterios y opiniones en comentarios y textos de Wittgenstein y de otros[13]. Comprendemos además la influencia de Tolstoi y la obra de William James titulada *Las variedades de la experiencia religiosa* en años decisivos de la vida de Wittgenstein. Pero no redundamos en ello pues según nuestro juicio sería detenernos en la «religión» en él.

Por esto, en cambio, sobre «religiosidad», dentro de nuestros propósitos, no nos queda otra cosa que indagar brevemente aspectos de su vida y ver qué se sugiere en ella de «creencia» y de «fe», tratando de mirar con atención cuál es la fuente primordial de esta convicción de Wittgenstein.

Reconocemos de antemano que esta indagación se facilita gracias a ese talante espiritual especial que baña su vida, quizá pocas veces explícitamente examinado, aunque sí formalmente reconocido por muchos. Pero tal vez aceptada con mucha más confusión que con verdadera claridad analítica. Y es probable que en esto contribuyan algunos que «no sólo afirman que son discípulos de Wittgenstein, sino que hacen el tipo de cosas que él hacía aunque raramente puedan decir qué es lo que él *hacía*»[15].

V

En la compilación de Rhees lo más destacado para nuestro propósito es expresado gracias a esas «conversaciones con Drury» donde hay diálogos fragmentados de éste con Wittgenstein en torno a literatura teológica, bíblica y religiosa. Se habla aquí de San Agustín, Dostoievski, Kierkegaard, Tolstoi, Tomás de Kempis. Pero tal vez el criterio más relevante ya lo hemos apuntado arriba: Wittgenstein dice que no es un hombre religioso, pero no «puede evitar contemplar cada problema desde un punto de vista religioso».

Sin embargo resulta llamativo hacer notar ahora una cuestión que puede permitir aproximarnos a esa «mística laica» que define tantas cosas en la vida de Wittgenstein. Este dice a Drury que si se ha de tener fe (es decir, vida religiosa) la «cuestión no es hablar mucho sobre religión, sino que nuestra manera de vida sea diferente»[15].

[10] *Norman Malcolm. op. cit. p. 98.*

[11] *Rush Rhees. op. cit. p. 145.*

[12] *Ibidem.*

[13] *Véase la abundante bibliografía en D. Trapani, R.M. Ravera y otros.* Wittgenstein. Decir y mostrar. *Argentina. 1989. p. 169-70. También en Javier Sádaba.* Lecciones de filosofía de la religión., *Mondadori. Madrid. 1989. También, Hans Küng.* ¿Existe Dios? *Cristiandad de Madrid. 1979. pp. 682-690.*

[14] *William Warren III. op. cit. nota 59. p. 224.*

[15] *Rush Rhees. op. cit. 193.*

Aparece aquí un criterio práctico, propio de una determinada espiritualidad, que sin duda debe ser sumada a otro antecedente wittgensteiniano en torno a este asunto. ¿Cuál? Aquél que menciona con cierta cautela Malcolm, explayando en su obra citada ciertas cosas narrativas alrededor de Wittgenstein que nos remontan a su juventud. Creemos que éste es un aspecto que se tematiza después en la *Conferencia sobre ética* de 1929, pero en realidad es algo que toca el corazón y la mente del filósofo de un modo integral. Es una cuestión por lo demás advertida por Wilhelm Baum cuando señala que «la raíz más profunda de la religiosidad de Wittgenstein era una experiencia mística, no una evidencia intelectual»[16]. ¿De qué se trata?

Malcolm nos cuenta que Wittgenstein, en 1910, a la edad de 21 años, quedó profundamente impactado al asistir a una obra de teatro en Viena donde uno de los protagonistas «expresaba la idea de que cualquier cosa que ocurriese en el mundo, nada malo podría pasarle a él: él era independiente del destino y de las circunstancias»[17].

Examinando con mayor exactitud este asunto, Baum cuenta que esta representación teatral titulada *Die Kreuzelchreiber* del dramaturgo Ludwig Anzengruber, efectivamente impactó a Wittgenstein. Sobre todo por aquellas expresiones de ese protagonista que confiesa un «cobijo» total ante las vicisitudes del destino al proclamar en un momento de la obra: «Tú formas parte del todo, y el todo forma parte de ti. ¡No puede ocurrirte nada!»[18].

William Warren Bartley III también añade contribuciones sobre este asunto. Estima que lo decisivo para Wittgenstein fue escuchar en esa obra, al comienzo del acto tercero, las siguientes palabras de ese personaje: «Aunque estés seis pies bajo tierra, tapado por la hierba, y aunque hayas de padecer lo mismo de nuevo, muchos miles de veces, nada te puede suceder. Tú perteneces a todo esto y todo esto te pertenece a ti. Nada te puede suceder. Y esto era tan maravilloso que yo grité a todos los demás que estaban alrededor: nada te puede suceder... Estate pues, alegre, alegre. Nada te puede suceder»[19].

La impresión de todo esto es algo tan destacado para los pensamientos de Wittgenstein en ese momento de su vida que Malcolm, Baum y Bartley III reconocen que esta experiencia decide el rumbo futuro y el contenido de su existencia, desfondando paradigmas y criterios últimos de su modo de ser y pensar. Incluso algunos hablan aquí de un «converso»[20] y de un «renacido»[21] a raíz del tremendo empuje que provoca esta «fe sin palabras» en su vida, propia del carácter inefable derivado de esa experiencia wittgensteiniana. Asunto en cierto modo nada importante si tenemos en cuenta que este hecho fundante confirmaría luego las primeras consecuencias de cierta «teología negativa» existente en Wittgenstein, cuando alrededor de 1930 dice a Drury, como hemos apuntado: «La cuestión no es hablar mucho sobre religión, sino que nuestra manera de vida sea diferente»[22]. Todo ello es especialmente ilustrativo si además tenemos en cuenta en Wittgenstein la densidad de sus reflexiones en torno al sentido de la vida escritas en el *Diario Filosófico. 1914-1916*, en sus *Diarios Secretos*, y de su entrega total a los niños como maestro de escuela durante seis años (1920-1926).

¿Qué añadir entonces para comenzar todo esto? A partir de esa experiencia reveladora de Wittgenstein parece que todo se decide gracias a una «forma de vida» interpelada por la presencia de un sentido supremo (el destino, la certeza rotunda del yo integrado al mundo, lo realmente existente, etc.) que resulta profundamente envolvente en uno. Pues la confianza absoluta puesta en aquél libera de tal forma que «ocurra lo que ocurriere» esto siempre será observado como un fruto de ese sentido, desplegado como «protector» de todo, pues en realidad todo pertenece a él.

Para ilustrar mejor aún esta cuestión, relatamos un acontecimiento de E. Ionesco cuyo contenido es similar al paradigma espiritual de la experiencia vivida por Wittgenstein. Ionesco expresa:

> En realidad no consigo decir lo que quiero. He llegado a tener momentos de certidumbre. Llegué a vivir una experiencia al respecto. Tenía diez y siete años, y me paseaba un día por una ciudad de provincia, en el mes de junio, en la mañana. De pronto el mundo me pareció transfigurado de manera tal que me sentí

[16] *Wilhelm Baum. op. cit. p. 56.*

[17] *Norman Malcolm. op. cit. p. 73.*

[18] *Wilhelm Baum. op. cit. p. 56.*

[19] *William Warren Bartley III. op, cit. p. 221.*

[20] *Juan Alfaro. «Ludwig Wittgenstein ante la cuestión del sentido de la vida». Gregorianum 67-4 (1986) p. 737.*

[21] *Wilhelm Baum. op. cit. p. 196.*

[22] *Rush Rhees. op. cit. p. 193. También véase: Norman Malcolm. op. cit. p. 75.*

llevado por una alegría desbordante y me dije: «ahora pase lo que pase, sé». Siempre me acordaré de dicho instante. Así, pues, nunca más me sentiré completamente desesperado. No puedo contarle lo que fue aquello, porque verdaderamente no se puede contar. Hubo como un cambio en el aspecto mismo de la ciudad, de la gente, del mundo. Me parecía que el cielo estaba más cerca. Tan sólo puedo hablar de intensidad, densidad, presencia, luz. Se puede definir más o menos con estas palabras. Pero no hay definición posible. En todo caso yo me decía en aquel momento que estaba seguro. Si me hubieran preguntado: ¿Seguro de qué? no hubiera sabido decirlo. Me llenaba una certidumbre y me dije que nunca más me sentiría desdichado, que en los peores momentos me acordaría de dicho instante[23].

Así, pues, ese suceso teatral adquiere una impresión tan singular en la vida de Wittgenstein que para él resulta difícil expresarla sin más gracias al propio yo-que-piensa. Pues en ese sujeto del drama se presenta la existencia de un paradigma que sostiene toda su vida, intuido como algo precioso. Todo ello parece que tiene que ver con una especie de instalación invulnerable en lo real repercutiendo con enorme aplomo en Wittgenstein.

Sin embargo advertimos que esto así percibido no basta, pues de este modo este asunto podría quedar reducido a un estado, ciertamente profundo, pero teñido aún de elementos psicológicos. Por esto, a mi modo de ver, se expresan ahí en Wittgenstein contenidos distintos que no residen en las puras emociones de la experiencia vivida. Si se nos permite una imagen: parece que ese sentido supremo resulta tan «aplastante», tal como oye las cosas Wittgenstein (y como proclama el suceso Ionesco) que sólo la felicidad puede soportarlo, precisamente porque es lo más precioso que pueda asumirse. Según el *Diario Filosófico. 1914-1916* sabemos en qué consiste la existencia feliz para Wittgenstein: «Para vivir feliz tengo que estar en concordancia con el mundo. Y a esto se *llama* ser feliz» (8-7-1916). Y también añade: «Se satisface la finalidad de la existencia quien no necesita de finalidad alguna fuera de la vida misma» (6-7-1916).

Pero además es el propio concepto del tiempo el que queda sometido a juicio por esta experiencia wittgensteiniana. El 8-7-1916 escribe: «Sólo quien vive en el tiempo, haciéndolo en el presente, es feliz»[24].

En realidad sin la presencia de criterios relativos a la felicidad en todo esto es inútil distinguir en la vida el porqué de la peculiaridad de esta experiencia de Wittgenstein, caracterizada por aceptar todo lo «que hay». Y esta cuestión es tan decisiva que si vacilan en ese sujeto —a raíz de la muerte o la angustia— aquellas convicciones propias de ese sentido que «aseguran» de un modo total la existencia dando un «cobijo» absoluto, se tambalean también la alegría y la paz. Nunca mejor expresado esto por Wittgenstein cuando a medida que vive en el frente de guerra redacta en sus escritos las siguientes afirmaciones: «Mi vida está constantemente en peligro. Gracias a Dios la noche transcurrió bien. Por momentos me siento desesperado. Esto se debe a una visión equívoca de la vida...»[25].

En su *Diario Filosófico. 1914-1916* señala una cuestión mucho más exacta aún, recogiendo estas inquietudes: «El temor a la muerte es el mejor signo de una vida falsa, es decir, mala» (8-7-1916).

VI

¿En qué medida se formula en la *Conferencia de ética* 19 años después en Cambridge, ese problema original que interpela la vida de Wittgenstein? En las palabras que Wittgenstein dirige a su auditorio comunicando con dos ejemplos en qué consiste para él la experiencia de un valor absoluto:

Creo que la mejor forma de describirla es decir que cuando la tengo *me asombro ante la existencia del mundo.* Me siento entonces inclinado a usar frases tales como «Qué extraordinario que el mundo exista». Mencionaré a continuación otra experiencia que conozco y que a alguno de ustedes le resultará familiar: se trata de lo que podríamos llamar la vivencia del sentirse *absolutamente* seguro. Me refiero a aquel estado anímico en el que nos sentimos inclinados a decir: «Estoy seguro, pase lo que pase, nada puede dañarme»[26]

[23] *Ch. Cabanis.* ¿Existe Dios?. *Argentina. Hachette. 1976. p. 284-5. Citado por: Juan Martín Velasco y otros.* La experiencia de Dios. *Fundación Santa María. Cátedra de teología contemporánea. Madrid. 1985. pp. 40-41.*

[24] *Todas las citas del* Diario filosófico 1914-1916 *se refieren a la traducción de Jacobo Muñoz e Isidro Reguera. Editorial Ariel. Barcelona. 1983.*

[25] *Esta cita, que cogemos de la compilación de Rhees, pertenece a los* Diarios Secretos, *pero Rhees no lo menciona (Véase p. 304). Es una cuestión que aclara y explica W. Baum: véase «Introducción a los Diarios Secretos de Ludwig Wittgenstein por W. Baum».* Revista saber 5 *(1985) Barcelona, pp. 24-31. La traducción de Baum difiere de la que leemos en la compilación de Rhees, pero observamos que esencialmente se quiere decir lo mismo, Véase:* Saber (1985) *6.p.5 (6 de mayo de 1916).*

[26] *Ludwig Wittgenstein.* Conferencia sobre ética. *Introducción de Manuel Cruz. Ediciones Paidós. Barcelona. 1989 pp. 38-39.*

A la luz de estas palabras se hace más clara la experiencia juvenil de Wittgenstein. Incluso con estos dos ejemplos se retoma casi de una forma literal lo dicho por el personaje del dramaturgo Anzengruber: «Nada te puede suceder, tú perteneces a todo esto y todo esto te pertenece a ti. Nada te puede suceder...Estate pues, alegre, alegre, nada te puede suceder».

Pero además son palabras que ahora, dentro de una cuestión indecible, facilitan comprender por qué su existencia expresa sentimientos invulnerables ante las circunstancias del destino. Mencionando el «asombro» y la «seguridad» en relación con el mundo —factores propios de un binomio con el que se indica una cuestión límite— queda patente también porqué el criterio de Wittgenstein sobre su propio existir adquiere un aspecto que resulta «indestructible».

La presencia de factores místicos en la figura de Wittgenstein teje y articula cosas fundamentales en su vida. Cómo y porqué se produce esta cuestión resulta en cambio difícil de precisar. Sabemos que anida gracias a un suceso concreto acaecido en la juventud de Wittgenstein, pero de qué forma funciona el efecto de esa cuestión en la transformación integral de la existencia es algo que según sus criterios siempre permanecerá indescifrable pues según su parecer no hay nada que descifrar. Es un asunto que el propio Wittgenstein apunta el 7-7-1916 en su *Diario Filosófico 1914-1916* trasladando estas palabras al *Tractatus* (Proposición 6.521):

> La solución del problema de la vida se nota en la desaparición de ese problema. (¿No es esta la razón por la que personas que tras largas dudas llegaron a ver claro el sentido de la vida, no pudiendo decir, entonces, en qué consistía tal sentido?)»

Mario Boero

Bibliografía

ZEMACH, EDDY: *La filosofía de la música en Wittgenstein.* en D. Trapani y otros. *Wittgenstein. Decir y mostrar.* Argentina. 1989. pp. 91-114.

VILLORO, LUIS: *Lo indecible en el «Tractatus».* «Crítica» (México) 19. 1975, pp. 5-35.

TORNOS, ANDRÉS: *La filosofía del cristianismo y de la religión en Wittgenstein.* «Pensamiento» (Madrid) 181. 1990. pp. 23-47.

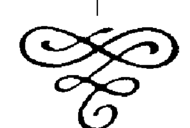
——————. *Experiencia, lógica y lenguaje en las filosofías de la religión. Dos lecturas de Wittgenstein.* «Misceláneas Comillas» (Madrid) 47. 1989. pp. 391-413.

TODD, OLIVER: (Entrevista) *Wittgenstein según Alfred Ayer.* «El Urogallo». (Madrid). 13. 1987. pp. 70-75.

HAUBST, RUDOLF: *Sobre la función y la significación de la «teología negativa» en la tradición cristiana y las religiones orientales.* «Communio». (Madrid). Sept-Oct. 1988. pp. 430-445.

ESCUDERO, ALEJANDRO: *Wittgenstein o el silencio de la filosofía.* «Turia» (Teruel) 15. 1990. pp. 109-24.

BOERO, MARIO: *Una indagación teológica en la vida y pensamiento de Wittgenstein.* «Estudios Franciscanos» (Barcelona) 91. 1990. pp. 157-176.



La campaña o la tradición impura*

Si *La muerte de Artemio Cruz* (México, 1962) es una novela «más cerca de la muerte que de la filosofía, más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta» —como dijera García Lorca de la poesía de Neruda—, *La campaña* (Madrid, 1990) es una novela de la filosofía, de la inteligencia y de la escritura sabia de su autor, Carlos Fuentes. Y no estoy haciendo estimaciones de grado, sino que señalo talantes diferentes. Diferentes y complementarios, como diría el propio Fuentes. Diferente talante requieren las voces, los tiempos y los espacios diferentes.

Con ejemplar tenacidad en el ejercicio de su función de escritor, Carlos Fuentes se propuso no reiterar nunca la fórmula consagrada, no conformarse con modelos que le proporcionaron el éxito y la fama, quiso correr cada vez el riesgo de todo proceso creador: que cada inicio sea un nuevo e indeterminado comienzo, que ha de ganar, palabra a palabra, la meta final, o lo que es lo mismo, la puesta en pie de una voz en busca del lector, una voz que despide al autor, pues él ya está desposeído por ella[1] y nunca más podrá volver a decirla como nueva. Pero si cada obra tiene su idiolecto propio, también en ella reconocemos, en una lectura crítica, el idiolecto del autor, y el propio Fuentes concibe toda la variedad y extensión de su obra novelística dentro de un conjunto que él titula: *La edad del tiempo.*

En ese intento de ordenación cronológica y estructural, *La campaña* se inscribe en «El tiempo romántico», y como género expresivo de este tiempo le toca ser una novela histórica romántica. Pero no una novela histórica romántica de su época, principios del XIX, sino *una novela histórica romántica de finales del XX*; es decir, si el tiempo cronológico del enunciado va desde 1810 a 1821, el tiempo de la enunciación 1989-1990, marca la distancia entre ambos, distancia que es adensamiento de saber y experiencia acumulados de épocas sucesivas, asumidos por el autor, de los que no podría deshacerse al escribir y de los que tampoco quiere deshacerse, pues reinterpretar el pasado es dar nuevo sentido al presente y nuevas perspectivas al futuro, y es «una forma de vigilar históricamente la continuidad cultural del continente».

Un ejemplo de esta transposición de épocas, de esa comunicación constante entre pasado, presente y futuro, que *La campaña* conjuga, podría ser la recomendación moral, casi legado testamentario, de un personaje, el padre Quintana, al protagonista Baltasar, su respuesta —le dice— para dentro de doscientos años: «Ayudar a recuperar el alma a los ladrones y ambiciosos», que vendrán después de ellos y serán los responsables del fracaso de la Nación, por haber abandonado el ideal en favor de la medra personal.

La anécdota, que se desarrolla a lo largo de doscientas cuarenta páginas y once años, es la peripecia de un joven que vive las luchas de independencia de la América Hispana. Baltasar Bustos, personaje heroico, extravagante, aventurero, desquiciado, infeliz, descomedido, a veces, pusilánime otras; es decir, una criatura plural y ambigua, un ser humano. Baltasar Bustos, desde las primeras páginas del relato, se da a sí mismo un destino: dos pasiones: el amor de la justicia, alimentado de lecturas rousseaunianas, y el amor platónico por Ofelia Salamanca, nutrido de dos visiones de la marquesa desnuda, entre velos, a través de los cristales del balcón. El rito iniciático del personaje consiste en llevar a cabo un acto de justicia por propia mano: cambiar el niño blanco, recién nacido, hijo de los marqueses de Cabra, por un niño negro, hijo de una prostituta; que el niño blanco, nacido entre gasas, algodones y melindres, en la Audiencia del Virreinato del Río de la Plata, viva el destino del

* *Carlos Fuentes,* La campaña, *Madrid, Mondadori, 1990.*

[1] *Vid Maurice Blanchot,* El espacio literario, *Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 215.*

hijo de una prostituta en los más bajos fondos de la ciudad. Apenas perpetrada la acción, y enamorado ya de la madre del niño, Ofelia Salamanca, se da cuenta de que ha privado a la madre de algo a lo que tenía derecho. Pero aún las circunstancias van a dar pábulo a mayor confusión, a una mayor contradicción: en la noche del secuestro, el palacio de la Audiencia es incendiado por las turbas insurgentes. Un niño recién nacido —el negro— perece en la cuna y su cadáver carbonizado es irreconocible. Ofelia Salamanca se viste de luto por su —supuesto— hijo muerto, y Baltasar Bustos piensa en la injusticia cometida contra la madre negra y su inocente hijo, que fue el que en verdad pereció en el incendio.

El orgullo y el remordimiento por «el cambio», que van a convivir en el recuerdo del personaje. El propósito de volver a ver a Ofelia, y su búsqueda infructuosa por los virreinatos insurgentes. La defensa quijotesca de la causa de la justicia, llevando la revolución de independencia a quienes no están liberados todavía, son los elementos folletinescos de la novela, a los que subyace, o de los que emerge una reflexión profunda sobre la conciencia americana: las ideas ilustradas, la utopía bolivariana, la imaginación liberadora, la dura realidad, las improvisaciones, las pasiones, los intereses y las contradicciones, la ruptura y la asunción de la herencia hispánica y la heterodoxia católica. Porque esta reflexión se lleva a cabo en la obra, con una habilidad novelística extraordinaria, encarnada en los diálogos de los personajes, en el transcurrir de una anécdota accidentada, en los avatares de las escaramuzas históricas, al sesgo de la conspiración y de la arenga política, o en la conversación de tres jóvenes ilustrados independentistas, reunidos en el Café de Marcos, de Buenos Aires, o en los fragmentos de una correspondencia ininterrumpida entre los dos que se quedan en la tertulia y el que se une a los insurgentes para «vivir» su fe racionalista y revolucionaria.

Los principales interlocutores de nuestro héroe, en la superficie textual, los que entablan con él y con sus ideas bisoñas un diálogo a fondo —que es la dialéctica profunda de la obra—, los que contrastan teoría y experiencia, son hombres de religión *en situación anómala:* el rebelde eclesiástico, padre Ildefondo de las Muñecas, el sacerdote Arias, muerto como un valiente, el preceptor Julián Ríos y, sobre todo, el padre Anselmo Quintana, sin olvidar el breve encuentro con Simón Rodríguez. El padre Anselmo Quintana, sacerdote mexicano, mestizo, es paradigmático de las figuras de la heterodoxia católica americana a que nos hemos referido anteriormente. No es un cura de «Religión y Fueros», como todavía los cristeros mexicanos que nos encontramos bien entrado el siglo XX, el padre Quintana es un cura de «Razón y Fe», que trata de conciliar su filosofía libertaria e independentista, su desobediencia a los superiores y las flaquezas de su propia carne con su más íntima creencia: la existencia de Dios.

Es el carisma de estos personajes, o es la impronta de la tradición, pero en esta reflexión sobre las opciones de América en la encrucijada de la libertad y la independencia, a la que asistimos en *La Campaña,* tiene un peso específico la cultura católica. Y sin ese ingrediente, sin ese pasado, está claro que no se concibe la realización de «nuestra propia modernidad»[2].

> Este continente es muy grande. Pero... nos entendemos hablando el español. Y nos guste o no nos guste, llevamos tres siglos de cultura católica cristiana, marcada por los símbolos, los valores, las necedades, los crímenes y los sueños de la cristiandad de América (p.224),

dice en el último capítulo el padre Quintana, cerrando así un contrapunto que en las primeras páginas abriera el diálogo de Baltasar y Varela, su amigo y narrador de la historia:

> —Ya no hay poder soberano en España. En consecuencia, el poder revierte en el pueblo. Castelli es la encarnación criolla de Rousseau, dice con entusiasmo Baltasar.
> —No (...) la idea es de Francisco Suárez, un teólogo jesuita. Busca detrás de cada novedad una antigüedad, aunque sea católica, española y nos duela, replica Varela (p. 17).

El discurso narrativo y su organización son consecuencia del dominio técnico y la capacidad estética de Fuentes. La historia es contada por un tercero, uno de los tres amigos que se reunen en el Café de Marcos, de Buenos Aires, para conspirar: Baltasar Bustos, Xavier Dorrego y Manuel Varela. La autoría de Varela se reitera formalmente a lo largo del texto: «Yo, Varela», o: «Y yo, Manuel Varela», o: «El impresor Varela, es decir, yo», y

[2] *Tesis coincidente con la expuesta por el ex-embajador de México, Enrique González Pedrero, en «La tertulia escurialense», el 5 de octubre de 1990, tesis que puede leerse en su artículo «Reflexiones barrocas»,* Letra Internacional, *n.º 18, verano 1990, pp. 66-70.*

queda explícita en la recapitulación final. Pero esta autoría o «tercería» se diluye en la propia narración, se hace *narratividad.* El origen del texto es la relación de los tres amigos, y, fundamentalmente, la correspondencia entre ellos: los que se quedan en Buenos Aires y el aventurero que recorre la geografía insurgente, desde la pampa al golfo de México. La información epistolar —de ida y de vuelta— se hace voz narrativa, tan propia y genuina, que desplaza y hace olvidar por momentos el origen de esa voz. Pero la maestría de Carlos Fuentes no nos permite olvidos —o no se deja llevar por la facilidad y el placer— y hay está haciendo erguirse al lector primero, o de primera mano —que es nuestro narrador—, en la escena misma de estar leyendo —él, Varela, o el otro receptor primero, Dorrego— o escuchando leer lo que tan sabiamente nos amaña:

—¿Y quién, de la Argentina a México, Varela —me sonrió Dorrego leyendo esta carta— no tiene encerrado en su pecho a un abogado tratando de escaparse y echar un discurso? (p.211).
—Nunca cesarán de asombrarme las contradicciones del carácter humano —suspiró Dorrego cuando le leí estas líneas. (p. 212).

Esa transposición de ideas del pasado al presente, o del presente al pasado, que interpretan los personajes en sus discursos, conversaciones o confesiones, arriesgando en cada momento credibilidad y anclaje histórico, está atravesada por multitud de guiños literarios al lector contemporáneo. Fuentes rescata lo que él llama «el gran humor, el juego, la tradición impura, lúdica e inclusiva de Cervantes», y así, en las descripciones urbanas porteñas recordamos a Borges: «Agotaron los zaguanes, las esquinas, las casitas del bajo río» (p. 32), o lo festejamos, más secreto, en la página 28, en esa pesadilla de Baltasar, que se despierta preguntándose «por qué motivo empleaba en su sueño la palabra francesa *cauchemar*, en vez del castizo vocablo *pesadilla*»[3]. O los nombres, no casuales, del «preceptor» Julián Ríos, o del «capitán» Carlos Saura. Y la referencia reiterada a la primera crónica sobre Bolívar del escritor de Barranquilla (pp. 234-239). Y homenaje abierto, no guiño, a Webster y su *Duquesa de Malfi.* Por supuesto, muchas más transgresiones o contaminaciones textuales podrían hallarse en el nivel discursivo de la obra, que suponen un rasgo de estilo enriquecedor, innovador y tradicional a la vez —tradicional ya en la obra del propio Fuentes— y avalan toda una teoría literaria.

Baltasar Bustos, cuyo pecado original —de persona y de personaje— consiste en cambiar a un niño blanco por un niño negro, en la cuna, en la noche del 24 al 25 de mayo de 1810, como un acto simbólico de justicia, aprende también a matar. Mata a un hombre, a un indio que milita en las filas de los españoles, y lo mata a conciencia y simbólicamente, por ser indio, distinto, *el otro.* A pesar de ese acto de crueldad gratuita —descrito por el agonista en primera persona, cedida la palabra entrecomillada por el narrador, Varela—, nuestro héroe también es capaz de compasión por un realista herido en Maracaibo, a quien acompañará en la agonía, y es capaz, asimismo, de deferencia respetuosa hacia el cadáver de una prostituta anónima, para cuya tumba rescata el nombre de una duquesa de drama renacentista.

Al niño blanco lo recuperará y lo adoptará en el último capítulo, también allí encontrará a Ofelia, pero Ofelia es una ruina humana, una mujer destruida por su papel de heroína anónima de la Independencia y por su enfermedad incurable. Sin ella se quedará. Y se quejará, de regreso a sus amigos:

—Pero es que era mi razón de ser (p.238).

Tendrá que conformarse con la otra *razón*, la de las luces que encendieron sus lectura juveniles, y aceptar la tradición, le guste o no, y contrastar ambas con la experiencia de los once años de luchas independentistas, para ayudar a crear, en transacción constante, el espíritu de la modernidad americana.

Marta Portal

[3] *Borges, en entrevista realizada por Héctor Bianciotti, en París, 1977, decía, quejándose de la sonoridad del español: «Piense usted que en esta lengua* cauchemar *se dice* pesadilla, *es decir, pequeña pesadez»* Le Nouvel Observateur, *n.º 679 (14-20 de nov. 1977).*

Tres libros sobre suicidas

Así como después del *Mito de Sísifo*, de Camus, cualquier reflexión sobre el suicidio debe empezar con la cita del principio de su primer capítulo: «No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio, el suicidio», parece también obligado que en España todo libro sobre suicidas se defina respecto al ensayo *El estupor del suicidio*, publicado en 1980 por Eduardo Tijeras. Resultado de recoger el desafío de Max Aub «frente a tantos crímenes célebres empastados y traducidos a todos los idiomas, nadie se ha atrevido a publicar tomos y tomos de suicidas célebres», el libro de Tijeras son trescientas páginas de apretado texto que se divide en dos partes con epílogo y apéndices. Comienza por comentar estadísticas de suicidas; consigna los principales tratados modernos sobre el tema desde Durkheim; repasa los suicidios de los filósofos de la antigüedad; considera casos de las edades Media y Moderna; se extiende en revolucionarios, políticos y militares; repasa científicos, artistas, empresarios, estafadores y asesinos, y llega hasta los «deudos de la celebridad», personajes secundarios que se desvaen junto a los personajes famosos. En la segunda parte, Tijeras se dedica exclusiva y detalladamente a tratar sobre el suicidio de escritores contemporáneos, el «suicida explícito» por la confesionalidad probable de su obra equivalente a una larga ficha clínica insustituible, y compone un enciclopédico esquema cronológico «verdaderamente nunca o pocas veces sistematizado», que centra el personal interés de su propia investigación: por qué el creador, actividad que apuesta por la vida, llega a darse muerte, «decisiva y a veces abominable deserción». Libro de sólida documentación y apasionada escritura, refleja la empeñosa búsqueda de las últimas razones de los suicidas, que Tijeras resume en dos: una enfermiza pasión por la vida, vida idealizada habría que añadir, y un intento de «recuperar el dominio de un destino cuya crueldad es infinitamente impía y despiadada». En suma, un acto de total rebeldía que, sin embargo, apenas si consigue acelerar un hecho ineluctable, la muerte.

Tanto la *Antología de poetas suicidas*, de José Luis Gallero, publicada en la segunda mitad de 1989, como las *Historias de suicidas*, de Miguel Fernández, recientemente editada, se inclinan por los «suicidas explícitos» que propone Tijeras, opción que en el caso de Gallero incluye adoptar su cronología y sus personajes. Por ejemplo: ambos libros comienzan su relación con el poeta inglés Thomas Chatterton, jovencísimo suicida de 1770 convertido luego en héroe romántico por Coleridge, Keats, Shelley y De Vigny, prácticamente desconocido en lengua española.

El libro de José Luis Gallero, cuya tapa lleva la delicada fotografía de una maltrecha hoja de roble recogida a orillas del Wannsee, junto a la tumba de H. von Kleist, genial poeta pobre, errabundo, tartamudo y suicida, precede a la selección de los poemas de cada antologado con una concisa pero detallada noticia biográfica que acentúa las circunstancias de su suicidio —«mostrar el paisaje y las figuras que lo cruzan»— escritas con la dolorosa fruición de quien arranca las costras de su herida. Como todas las antologías serias, la de poetas suicidas contiene también propuestas de recuperación de ciertos autores, nombres por donde el entusiasmo del lector quiebra el esquema consensuado entre la tradición y el antólogo: la inclusión de un poeta menor de la generación española del 98, Angel Ganivet, por ejemplo. Cuidada selección y respetuosas traducciones configuran un libro cuyo estremecido objetivo es que el lector saque sus propias conclusiones: «Un libro no es otra cosa que lo que cada uno encuentra en él». O pone. Y José Luis Gallero ha puesto el triste estupor —otra vez Tijeras— del silencio testimonial y reverente ante el misterio de los que asumieron una forma laica de martirio, el suicidio, en medio de una vida que al escribir afirmaban.

Historias de suicidas, de Miguel Fernández, es una aproximación imaginativamente rutilante y depuradamente

estética al tema del suicidio. No investiga las razones de los suicidas como Tijeras, ni propone el misterio con los datos anecdóticos del suicidio como Gallero, sino que recrea el momento de su fantasía, describe lo que debiera haber sido la muerte del personaje si la belleza fuese un fruto maduro de la vida y no la percepción selectiva del que la contempla. Ejemplo de que la imaginación creadora es menos invención que hallazgo, Fernández mezcla en sus historias personajes reales y entes de ficción porque también habitan en la memoria las imágenes que la delicia de la lectura ha procurado. Y en el fantasmagórico mundo del recuerdo puede sugerir más que una situación vivida, un verso genial como el de Cervantes que cita Fernández sobre un amante desahuciado: «celoso, ausente, desdichado y cierto».

Con una prosa repujadamente iridiscente de sustantivos sonoros y adjetivación sorpresiva, Fernández emplea, a veces desde la ironía, los recursos establecidos para diversos géneros —ensayo, teatro, relato, epístola, etc.— fuera de su tradicional entramado y captura el momento revelador donde el suicida, resuelto ya, se encamina liberado hacia su muerte, que más que un acto de irrevocable violencia contra la propia vida, aparece como una culminación artísticamente lógica de su propia obra. *Historias de suicidas* podría llevar como subtítulo, parafraseando a Thomas de Quincey, el suicidio considerado como una de las bellas artes.

Tres libros sobre suicidas de lectura recomendable, con una melancólica reflexión final: acaso el suicidio apenas sea abrir una puerta que sólo da al vacío. Como tantas.

José Alberto Santiago



Bordeando los abismos*

Leer a José Jiménez es como ir tirando de un fino hilo de imágenes que, a través de los laberintos y pasadizos de la cultura, conduce a un abierto sentido de la estética. Y es el mismo hilo el que relaciona y da continuidad al doble entramado, filosófico y poético, de toda su obra. Lo que en su primer libro (*El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Anagrama, 1982) era epifanía, anunciación poética e intuitiva, se hace, en el despliegue de su pensamiento, constatación reflexiva de que somos pluralidad, discontinuidad, dispersión, fragmentariedad. Con el fin de abrirse paso hacia el hombre y poder penetrar en su esencia estética, el autor proclama: «Tuvieron que morir los ángeles para que así viviera el hombre con su herida: el ángel caído, nosotros, tú, yo mismo.»

Imágenes del hombre, el libro que nos ocupa, es un compendio, una visión crítica y abarcante del desarrollo de las ideas estéticas a lo largo de veintisiete siglos y, también, la propuesta de una nueva estética fundamentada en la capacidad humana de representación simbólica. La fragmentariedad —*leitmotiv* o temática recurrente de Jiménez— es sometida ahora al rigor del análisis que la desarrolla y profundiza.

Comienza el autor haciéndose eco de conocidas actitudes críticas de Adorno: «La estética, como disciplina teórica, vive en nuestro tiempo una situación de encrucijada. Nacida con Vico, Baumgarten y Batteux en la época optimista de las ilustraciones europeas, configurada plenamente en sus líneas filosóficas fundamentales con Kany He-

* Imágenes del hombre. Fundamentos de estética, *de José Jiménez, Edit. Tecnos, Madrid, 351 págs.*

gel, la estética parecería haber llegado hoy a una especie de envejecimiento prematuro.» Y aplicando los principios metodológicos y teóricos necesarios, propone una estética como filosofía práctica capaz de mirar de frente al mundo moderno del que emerge; abierta, en proceso, en la que se conjuga la búsqueda de coherencia conceptual con la consciencia de la movilidad de los problemas actuales; que supera la degradación positivista del saber como mera descripción, al mismo tiempo que renuncia a todo intento de restauración academicista, idealista y metafísica de «lo bello». Ante la fragmentariedad del mundo, Jiménez nos hace compartir ese estar siempre en camino, y experimentar la identidad como ausencia. Esta percepción es la clave secreta que recorre y desgarra a la estética contemporánea. Y es también la clave de este libro en el que se expone, para negarla, la idea hegeliana de la posible muerte del arte. Una toma de conciencia de los problemas permite aventurar soluciones; la salida de la crisis no puede formularse en los términos crepusculares de la filosofía tradicional, ni en los descriptivos del agotamiento histórico; el compromiso de la reflexión filosófica con el mundo debe encarnarse en lo que «hay» para contribuir a su transformación. Y para evitar la utopía a ultranza, José Jiménez reconoce que el arte vive hoy —al fin del milenio— algo que tiene bastante que ver con el estancamiento —y hasta fracaso— histórico de los proyectos políticos emancipatorios de nuestra civilización: «La plasmación institucional de un nuevo universo del arte no podrá emerger de la dinámica inmanente del arte, sino tan sólo a través del surgimiento de una nueva sociedad. La ilusión de la autosuficiencia del arte para transformarse a sí mismo y cambiar la vida, es uno de los puntos que más provechoso resulta tener hoy en cuenta en lo que de fallido tiene la experiencia de las vanguardias históricas.»

La vieja cuestión de «lo uno y lo múltiple» tiene para Jiménez una radicación *plenamente antropológica*, en virtud de la cual el arte debe potenciar el trasfondo común del que brota toda auténtica diversidad humana. Las teorías estéticas históricamente formuladas, las ciencias humanas y el desarrollo práctico de la propia experiencia artística constituyen las tres esferas simultáneas de confrontación, coincidentes con las fuentes de la disciplina, en las que se fundamenta el principio antropológico de la nueva estética. El despliegue de este triple entrecruzamiento va tejiendo el desarrollo de la obra en siete capítulos, donde la estética, como filosofía práctica, juega un papel fundamental en la formulación, la crítica y el desvelamiento de los sentidos de las «imágenes del hombre» artísticamente producidas.

Muy atento a la dimensión literaria del pensamiento, y dentro de lo que tal vez podría denominarse una «filosofía narrativa», el autor dedica dos extensos capítulos al tema del lenguaje. En una apretada síntesis traza la obsesión contemporánea por el lenguaje que, comenzada en el siglo pasado por algunos poetas precursores, culmina en el presente con las investigaciones lingüísticas de Saussure, Jakobson, Peirce, Derrida y otros. Desde el punto de vista estético, el nuestro es el siglo del lenguaje, por lo menos hasta la década de los setenta, momento en que los criterios estéticos comienzan a deslizarse hacia la «preocupación por el sentido». Según ha reconocido con gran honestidad Emilio Garroni (1982) al hablar de la crisis irreversible de la semiótica estructuralista de los últimos años, «había en todos los que se ocupaban en esta disciplina la aspiración, consciente o no, de ver cada cosa bajo un perfil semiótico perteneciente a un sistema semiótico del mundo». La discusión e impugnación de las claves teóricas de este intento expansionista de la semiótica y su posterior fracaso constituye, a mi modo de ver, una de las partes más interesantes del penúltimo capítulo, y del libro en general, que culmina en una pregunta —en realidad, una afirmación—: «¿Hacia una teoría filosófica de los signos?»

Concluye esta obra con una sagaz forma de apropiación de las tesis fundamentales de Wittgenstein, no sin antes hacer referencia al libro *Mnemosyne*, en el que Mario Praz, en un recorrido histórico del arte occidental, establece la filiación común de las artes con la memoria dentro del paralelismo y la unidad entre aquéllas, planteando si la memoria misma no surge como producto de la cultura, si los materiales en ella depositados no se configuran como tales por la dinámica de *producción y transmisión de símbolos* que caracteriza a la cultura humana. Y aquí vuelve Jiménez a una de las principales hipótesis de su discurso: si existe una «unidad» cultural e institucional de las artes —puesta de manifiesto en la reconstrucción histórica de Praz—, *el porqué* de esa unidad, lo que la hace posible tiene que ver con el carácter *representacional* o de *mímesis* de todas ellas. Represen-

tación de vida, representación de experiencias: he ahí lo que permite establecer paralelismos y correspondencias entre diversos procedimientos y soportes sensibles en las artes.

Y desembocamos en otro de los planteamientos del autor (el que da título a su libro): percibir las artes como la capacidad humana de crear cierta clase especial de imágenes; para cuyo desentrañamiento acude a Wittgenstein, el pensador que quizás haya planteado con más profundidad estas cuestiones, aunque no sea frecuentemente aprovechado en el terreno de la estética. «Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo», era el postulado más conocido del *Tractatus* (1921); por muy discutible que éste fuera, en él se establecía la «iconicidad del pensamiento», pero en las *Investigaciones filosóficas* (1953) Wittgenstein pone el acento, en forma autocrítica, en la multiplicidad de instrumentos y maneras de utilizar el lenguaje, subrayando los conceptos de *uso* y de *juegos de lenguaje*, la continuidad entre vida y lenguaje, entre actividad y formas de representación.

Para Jiménez, el carácter pre-sígnico de las imágenes se forjaría en el proceso de aculturación del ser humano recibido desde la niñez, en el entramado de representaciones, valores y creencias que constituye el nervio de la cultura humana. Por eso, «como representaciones de la experiencia vital, las imágenes constituyen un trazado simbólico de los sentidos de vida y muerte que, en el decurso de una tradición de cultura determinada, se transmiten de generación en generación. De ahí su perdurabilidad, la impresión de eternidad que producen en nosotros».

Después de bucear en el lago de las imágenes estéticas, se tensan los hilos al recoger la tremulante red: «Sólo un fuerte impulso de vida, un aliento acentuadamente erótico, permite afrontar ese buceo en las raíces de los sentidos, que deja a quien lo realiza sin defensas ante el vacío, desnudo ante la muerte.»

José Jiménez, merodeador de abismos, sabedor de que sólo en ellos habita la belleza, nos invita a compartir sin temores el misterio, los riesgos del artista, porque: «...la experiencia estética es un salto en el vacío, un riesgo que se asume. Y la aprobación de la imagen, ya sea por parte de quien sensiblemente la produce, o por parte de quien la recibe con todo su ser, sólo puede realizarse mediante un imperativo. Aunque se nos borre, aunque a menudo su reflejo se sumerja en el estanque, como dice Rilke, es preciso lanzarse tras la imagen, atreverse a experimentarla, a saberla: Wisse das Bild». Y es también un verso de Rilke el que cierra sabiamente el libro:

> Mira, ahora se trata de soportar juntos
> fragmentos y partes, como si fuera el todo.

Myrta Sessarego

Fundamentos de la poética*

De poética y poéticas agrupa quince artículos que el profesor Fernando Lázaro había ya publicado en diversos lugares. La recopilación presenta cuatro secciones que hacen de la poética el centro de los estudios literarios. La primera, que ocupa una tercera parte del volumen, se reparte en cuatro ensayos de orientación teórica sobre el poema, entendido en sus perspectivas fundamentales: el poema como signo complejo, en sus relaciones con el poeta y con el lector, y como lenguaje de

* *Fernando Lázaro Carreter,* De poética y poéticas. *Madrid, Cátedra, 1990, 250 pp.*

peculiaridades específicas. A estos ensayos se añade un trabajo sobre la necesidad de una poética diacrónica del español.

Fernando Lázaro incluye en la segunda sección del libro cuatro artículos. Dos están consagrados al ideario estético de Ortega y los restantes explicitan los rasgos distintivos de la heterogénea poética de las novelas de 1902 frente al realismo decimonónico. Son notas sobre las nuevas poéticas de Unamuno, Baroja, Azorín y, especialmente, Valle Inclán, considerado como creador de la prosa de arte española. Los dos ensayos dedicdos a Ortega son, a mi juicio, los más brillantes de un libro, *De poética y poéticas*, que no descuida en ningún momento la tradición teórico-literaria española.

Cuatro ensayos conforman la tercera sección del libro, dedicada a las poéticas de Antonio Machado y Jorge Guillén. El trazo fundamental del artículo en torno a Machado subraya la influencia de la estética de Krause en la poética del autor de *Soledades*. Los tres artículos sobre el autor de *Cántico* glosan con precisión el adiestramiento de su poética en los años de París y las relaciones con Valéry, a la par que analizan teórica y prácticamente algunas de las reglas de oro del ideal artístico de Jorge Guillén. Como el propio Fernando Lázaro reconoce, la metodología de estos ensayos pone de relieve las limitaciones de la estilística de orientación idealista, muchas veces reducida a un inventario heterogéneo de los rasgos formales de un *corpus* poético, pero incapaz de deslindar los principios, fundamentos y propósitos estéticos del poeta.

Los artículos que componen la cuarta sección se ocupan de dos cuestiones sobre figuras. El primero, publicado inicialmente en 1951 —los restantes ensayos se publicaron entre 1976 y 1989— es un juvenil apunte sobre la metáfora impresionista, mientras el segundo aborda el problema de la función de las alteraciones en el lenguaje literario.

La sintética presentación del contenido del reciente libro del maestro Lázaro Carreter revela la densidad de sus páginas que vienen a completar una trayectoria investigadora de singular relieve en el panorama universitario español. Y aunque *De poética y poéticas* presenta por doquier luminosas reflexiones que van desde las precisiones sobre la rebeldía estética de los novelistas de 1902 ante el realismo hasta las que atañen al marbete generacional del 27 (y únicamente las subrayo a título de ejemplo), lo más importante de este libro son los ensayos sobre el poema que componen la primera sección junto con el esbozo de la poética de Ortega que milimétricamente cala líneas más adelante en el concepto de metáfora, aportación fundamental del pensador español a la *poética*.

Fernando Lázaro transita en los ensayos de orientación teórica sobre el poema con unas justificadas reticencias ante la tendencia hermeneútica que sitúa en el lugar del lector toda la responsabilidad de la comunicación lírica. Así no duda en suscribir las conclusiones de Eric D. Hirsch Jr. *(Validity of Interpretation* y *The Aims of Interpretation)*, replicando a Hans-Georg Gadamer *(Wahrheit und Methode)*, cuando abogaba por «la existencia de un *significado* de la obra literaria objetivamente describible; y por la identificación de tal significado con la *intención* del autor (con lo que él quiso significar)» (pp. 19-20).

Lázaro se aparta del babelismo crítico y suscribe que la creación poética —con el papel relevante e indiscutible del poeta— es la base de toda teoría. Rindiendo homenaje a Cesare Segre, *De poética y poéticas* propugna una filología que se enriquezca con una semiótica que se desdiga de algunos caminos que circulan por la historicidad absoluta. Lázaro quiere que se reconozca «el derecho a existir de filólogos semiotistas, que no se nos excluya por creer que el poema ha sido creado para significar algo muy concreto; que la medida de esa significación —de su sentido— está en la intención del poeta» (p. 33).

Desde esta perspectiva que comporta el derecho de una semiología del sentido en el poeta, el maestro Lázaro aborda las relaciones del poeta y el lector así como el poema, en tanto que construcción lingüística y su entendimiento. En el primer capítulo es necesario destacar un par de reflexiones. La primera atañe a la distinción entre autor y poeta para deslindar perfectamente los límites del sujeto de la enunciación lírica. Aquí es pertinente recordar la confluencia de opiniones sobre la que opera Lázaro, y que va desde Román Ingarden *(The Congnition of the literary work of art)* a Mikel Dufrenne *(La Poétique)*, confluencia que aparta al poema del documento psicológico y que ve en el escritor un elemento del mundo que expresa la obra. La segunda reflexión se centra

en la relación pragmática poeta-lector, y viene a sostener que la lírica consiste «no tanto en la expresión de la subjetividad del poeta, como el encuentro de dos subjetividades; y, aún mejor, en la posesión de la una por la otra» (p. 43). Lázaro apela con suma agudeza y penetración a la tradición teórica española para reforzar sus afirmaciones. La cita de Ortega recordada por Lázaro concluye con una frase lapidaria: «Todo gran poeta [...] nos plagia.»

En el segundo capítulo —el poema como lenguaje— Lázaro profundiza en una afirmación de Charles Bally *(Traité de Stylistique française)* según la cual es preciso no olvidar que la lengua literaria es sólo la suma y la resultante de los estilos individuales, al mismo tiempo que apunta —siguiendo a Víctor V. Vinogradov *(Stilistica e poetica)*— un verdadero programa para la renovación de la poética, consistente en el estudio de «las condiciones *formales* y *creativas* que comunican al fenómeno lingüístico la calidad de poético» (p. 67).

En el tercer apartado en torno al entendimiento del poema, Lázaro se detiene en tres consideraciones que muestran la capacitación paciente y a prueba de desesperanzas que necesita el lector de lírica. En primer lugar, si la lírica es un amaneramiento —el recuerdo de *Espíritu de la letra*, de Ortega, es pertinente— incluso la *figura-cero* es figura: es decir, la naturalidad, la sobriedad y la simplicidad son también fingimiento, tal vez arte poético sublime. En segundo término, aún reconociendo disponibilidades mayores en unos lectores que en otros, no existe una capacidad innata para entender la lírica; vano, en consecuencia, el empeño de formular un código. Y en tercer lugar, la apuesta por la «lectura y coninuada frecuentación para que nuestro espíritu se mueva por los mismos cauces que los del poeta» (p. 75). Apuesta que conlleva en su realización el goce del recorrido por un fascinante reino imaginario, y que acuerda las reflexiones de Lázaro con las luminosas palabras gongorinas de 1615: «Si deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y midan en su concepto, descubriendo lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido y, convencido, satisfecho».

Finalmente quiero destacar que *De poética y poéticas* como gavilla de ensayos y artículos, no solamente es obra de consulta obligada para todos los estudiosos de las letras españolas sino que en la dirección pragmática de la poética propone algunos desafíos teóricos importantes, concordantes con la necesidad de historiar el idioma artístico según propuestas (recordadas por el propio Lázaro) de Gérard Genette (1969), Tzvetan Todorov (1970) y Michael Riffaterre (1980). Esta doble finalidad nos obliga a dar la bienvenida agradecida a este nuevo libro de un maestro inagotable.

Adolfo Sotelo Vázquez

Dramaturgas españolas

No hace mucho comentaba desde aquí mismo (ver *Joven Teatro Español* «Cuadernos Hispanoamericanos» n.º 466, abril 1989, pp. 171 a 179) la conjunción de una serie de circunstancias que han desembocado en una suerte de explosión creativa, propiciadora de que en los escenarios españoles se den cita obras de autores que rondan la treintena de edad. Autores inéditos o de muy corta trayectoria, con poéticas y proyectos diferentes, que comparten frecuentemente la cartelera con sus mayores, y que en la pujanza de su presencia sobre los escenarios

señalan un cambio o, cuanto menos, la aparición de elementos diferentes en el panorama escénico español. Autores, por otra parte, que no constituyen un grupo homogéneo, un movimiento definido o una generación con propósitos y estéticas coincidentes, sino que convergen en la suma de una serie de coincidencias y de un determinado «clima» —al que no es ajeno la normalización democrática de nuestro país— que favorece la renovación del discurso teatral. Y uno de los rasgos significativos detectables en la nómina de estos jóvenes autores a que me refiero, es la abundancia de mujeres, hecho singular y sin precedentes en nuestra historia dramática. Esta constatación —salvo que pequemos por optimistas— parecería indicar que ha llegado el término del tiempo en que la actividad creadora femenina, en cuanto escritora de teatro, era una anomalía, una singularidad debida a la casualidad o a la excepción. Si tradicionalmente en el teatro español el papel de las mujeres quedaba limitado al de la interpretación, siendo la dirección y la autoría territorio masculino, ahora se puede afirmar esperanzadoramente que la normalización puede ser. La asunción por parte de la mujer de funciones culturales ancestralmente adjudicadas al varón, parece asentar las bases para que en el futuro el reparto de papeles llegue a proporciones equitativas. Aunque, como bien sabemos, el sexo no determina la mayor o menor importancia de un producto cultural. El balance último estará establecido en baremos de calidad, en términos de buena o mala literatura. En cualquier caso, una cierta inercia social ha comenzado a ser superada, y las dramaturgas españolas ya no son «gotas aisladas», sino que en nuestros días configuran «olas» que otorgan un renovado movimiento al mar de nuestro presente teatral.

Hacía falta un trabajo de sistematización o, al menos, de aproximación a este fenómeno de nuestra historia literaria. Pero no sólo centrados en la aportación de las dramaturgas del último cuarto de siglo, sino atendiendo a los antecedentes, a los orígenes de la actividad creadora femenina en el teatro español. Los investigadores que han analizado la historia de nuestro teatro, con demasiada frecuencia han pasado por alto a las dramaturgas, sin ni siquiera hacer lo que en el pasado era uso común en los manuales de novela: establecer un apartado bajo el epígrafe de «literatura femenina». Si bien es cierto que esta actitud relegaba la creación femenina a una mera «curiosidad», a un «ghetto» literario, al menos daba noticia de su existencia. El teatro mantiene aún esa deuda de reconocimiento. Una deuda que, en la frontera del siglo XXI, y cuando parece detectable un cambio de actitud, viene a saldar en gran medida la profesora Patricia W. O'Connor, catedrática de literatura española contemporánea en la Universidad de Cincinnati, y directora desde 1975 de la revista «Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo», que tanto ha contribuido al conocimiento y la difusión de nuestro teatro último en EE.UU. A Patricia W. O'Connor debemos *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción* (Fundamentos. Madrid, 1989), estudio, antología e índice de autoras teatrales, que se presenta como documento esclarecedor y eslabón fundamental para revelarnos unas de las facetas más calladas de nuestra vida teatral. Ojalá que este libro, como desea su autora, contribuya a que la palabra «dramaturga» deje de ser un vocablo inusual y exótico por raramente pronunciado.

Y si siempre es difícil realizar una dramaturgia concentrada exclusivamente en la aportación femenina, en el caso español las dificultades se acrecientan, teniendo en cuenta las inevitables implicaciones sociales del fenómeno. La evolución de la lucha de las mujeres en reivindicación de sus derechos y en contra de la discriminación masculina está implícita en el cambio que en España —singularmente a partir de 1975— hace posible la incorporación de las mujeres a la continuidad teatral sin demasiadas extrañezas. No debemos olvidar que hasta muy recientemente las mujeres españolas, como señala la profesora O'Connor en su libro:

> Han tenido que trabajar bajo el enorme peso de diversos y antiguos conceptos, leyes y tradiciones aprobados y reforzados durante siglos por la religión y profundamente arraigados en la cultura.

Los obstáculos, pues, han sido varios y aún están próximos. Ello ha hecho que las dramaturgas españolas hayan tenido que afrontar problemas añadidos a los múltiples encontrados en otros países. Lo sorprendente no es el escaso número de dramaturgas, sino el hecho de que algunas mujeres hayan podido afianzarse en la creación teatral, pese a todas las condiciones adversas, y en un mundo asentado sobre un lenguaje masculino donde sus valores —establecidos según modelos masculinos, obviamente— son la identificación del poder y las nor-

mas establecidas. Rechazada la retrógrada explicación biológica habitual en el pasado, de que la mujer frente al hombre tiene una inferior capacidad intelectual y creadora, habrá, pues, que buscar en motivos sociales las razones de su tardía y esporádica incorporación a la autoría teatral.

En la primera parte de su estudio, titulada *La difícil dramaturgia femenina española*, Patricia W. O'Connor analiza algunas de las causas históricas de la ausencia de mujeres en la vida pública española, consciente de que el teatro es un arte público y que de ese carácter de «mostración» ante los demás provienen muchas de las dificultades con que tuvieron que debatirse las mujeres en su pretensión de incorporarse al teatro. Ya en *La perfecta casada* (1583), Fray Luis de León resume todo un código hispano para la mujer, basado en una mezcla de actitudes greco-romanas, islámicas, judías y cristianas, que la relega a una actitud de vasallaje, reclusión y sometimiento. Así pues, no es de extrañar que esta larga tradición cultural haya limitado a la mujer, sugiriendo que la que invade el dominio público, es también una «mujer pública», como señala en el libro que comentamos Patricia W. O'Connor. Y añade:

> El desvalorizar sus contribuciones domésticas, sus palabras, sus gustos, sus intereses, su cultura y su retórica, naturalmente, ha influido decisivamente en su ausencia en el sector más verbal y más público de las artes literarias: el teatro.

Así, diferentes limitaciones educativas, culturales, arquitectónicas, burocráticas y económicas impidieron a la mujer el acceso a funciones de más creatividad y responsabilidad en el teatro de nuestro país, en sus orígenes. Recordemos por su carácter significativo, entre otros, hechos como que las mujeres de los siglos XVI y XVII, como espectadoras de teatro, fueron relegadas a la «cazuela», esa especie de jaula en el piso superior, alejada del escenario y lejos del patio donde los hombres se movían con total libertad. Las mujeres, además, debían entrar y salir por una puerta especial. Recordemos, también, descalificaciones como las del padre Juan de Mariana, que en el siglo XVII escribió que «las mujeres que andan con los representantes teatrales y los acompañan son ordinariamente deshonestas y se venden por dinero». Con antecedentes como estos, sumados a específicas prohibiciones de la mujer en el teatro, no sorprende saber que las españolas «decentes» de la clase media y alta tuvieron que esperar hasta bien entrado el siglo XX para salir solas a la calle.

En un universo constituido sobre valores masculinos segregadores, la dificultad de la mujer no radicaba tanto en entregarse plenamente a la creación literaria como en poder acceder dignamente a la condición de «persona». Si alguna, pese a todo, optaba por la creación dramática, lo más probable es que se viese obligada a imitar el modelo de las inglesas y francesas de los siglos XVIII y XIX, y escogiese un pseudónimo con que ocultar su nombre y su reputación. Esta actitud de defensa y autoprotección se prolongaría aún en el siglo XX. La postura de los críticos que valoraban adversamente, cuando no despreciaban sin más, las obras escritas por mujeres, tiene su cuota de responsabilidad en esa necesidad de las autoras de salvaguardar la identidad o camuflarla de varón tras un pseudónimo. Eso por no hablar de las posibles y probables repercusiones negativas que podía acarrear en la posición social de la familia de saberse que la esposa o madre, o ambas cosas a la vez, era una mujer de teatro.

No cambiarían mucho las cosas, ya en pleno siglo XX, cuando la dictadura franquista (1939-1975) reavivó el interés por libros como, por ejemplo, *La perfecta casada* al que antes aludíamos, y que permaneció como lectura común hasta la década de los 60. El franquismo igualmente exhortó a la mujer a dar ejemplo de las virtudes sociales y religiosas del «pasado glorioso» de España, con lo que nuestras dramaturgas —o las que aspiraban a serlo— veían nuevamente revividas las condiciones de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, la evolución social sería imparable y se irían produciendo las transformaciones necesarias para que, poco a poco, junto a una extensa nómina de mujeres creadoras destacadas en otras disciplinas literarias, las dramaturgas españolas fuesen emergiendo a la luz pública. A este proceso dedica la profesora O'Connor la segunda parte de su obra, bajo el epígrafe de *Las dramaturgas de la época franquista (1939-1975): conformismo y ruptura*. El resumen de lo ocurrido hasta entonces en la historia de la presencia de la mujer en el teatro español es evidentemente esclarecedor. Dice Patricia O'Connor:

> En cuatrocientos años de teatro español documentado anterior al siglo XX, podemos contar a las dramaturgas con los dedos de una mano. Desde 1900 a 1939, algunas escasas mujeres más

consiguieron ver sus obras representadas, y desde la guerra civil el número de mujeres dramaturgas no ha aumentado tan dramáticamente como el número de mujeres novelistas.

En el período de postguerra, nombres como Dora Sedano, Julia Maura y Ana Diosdado se configuran como autoras con un sustancial repertorio de obras representadas. Luego —según Patricia W. O'Connor— estarían otras como Mercedes Ballesteros, M.ª Isabel Suárez de Deza, Carmen Troitiño y Luisa M.ª Linares, configurando otro grupo de dramaturgas con tres o cinco representaciones en su haber, pero aún sin una difusión y proyección mayoritaria. Procedentes todas de una burguesía confortablemente situada, cuentan con una formación similar. Sin embargo, exhiben diferentes temáticas y retóricas entre sí, pese a ciertas similitudes si las comparamos con sus colegas masculinos. Con escasas excepciones, y a falta de modelos femeninos y carentes aún de la seguridad que hubiese proporcionado la solidaridad entre ellas mismas, sus textos se rigen por los moldes impuestos por los dramaturgos varones. A grandes rasgos, perpetúan el discurso dramático de los hombres. Ninguna de ellas está presente en el llamado «grupo realista» junto a Buero, Sastre o Muñiz, ni aparecen en el teatro español «underground» con Mediero, Riaza o Ruibal, por ejemplo. Sin embargo, a partir de ellas será posible luego constatar una normalización en la incorporación de la mujer al teatro español. Ellas están en el origen, como antes estuvieron otras auténticas pioneras: Emilia Pardo Bazán, Concha Espina o Clemencia Laborda. De la suma de sus esfuerzos es posible detectar en nuestros días una subversión de las posiciones masculinas de la escena tradicional de España.

A este último aspecto dedica la profesora O'Connor la tercera parte del ensayo que nos ocupa, titulándola «Las dramaturgas del postfranquismo (1975-1989): el reto de la democracia». Como elemento caracterizador más significativo de este período, Patricia W. O'Connor destaca que en los últimos 50 años se pueden distinguir cuatro etapas en el cambio de actitud de las dramaturgas españolas, que las ha llevado de la «acomodación» a los valores, acometida en el presente. Sigo literalmente a la profesora O'Connor cuando resumo a continuación esas cuatro etapas. En primer lugar, habría que señalar una limitación general de las dramaturgas al mundo supuestamente femenino y a la idealización de las mujeres virtuosas y sumisas, características de los años 40 y 50. En las décadas de los 60 y 70 hay que apuntar un salir del mundo femenino literario al equilibrar los roles masculinos y femeninos, atreviéndose ya las dramaturgas a afirmar y opinar. Desde finales de los 70 hasta principios de los 80 se comprueba una imitación de los dramaturgos masculinos evitando temas asociados con los gustos femeninos y la adopción de un discurso femenino percibido como neutro. Y, finalmente, caracterizando los años presentes, hay que hablar de un nuevo orgullo en la identidad femenina reflejado en obras centradas otra vez en la mujer, pero rechazando las visiones y limitaciones del pasado para dar paso a un discurso auténticamente femenino.

Evidentemente, en este proceso que Patricia W. O'Connor clasifica en las etapas aquí mencionadas, es factor decisivo la superación de la presión social y de la represión cultural del franquismo, que silenciaba las voces disidentes. La instauración del sistema democrático en nuestro país, con todo lo que ello implica de reajuste y adaptación a la «normalidad» cultural característica de un país en pleno ejercicio de sus libertades, es elemento primordial y decisorio en la dramaturgia femenina española contemporánea. Y eso es algo que no debemos olvidar. (La propia Patricia W. O'Connor se ha ocupado críticamente de estos aspectos en su trabajo: *Women Playwrights in Contemporary Spain and the Patriarcal Canon: From Accommodation to Re-Vision.* «Signs» n.º 14, 1989. A él remito a los interesados). Autoras como Carmen Resino, Lidia Falcón, María Manuela Reina, Maribel Lázaro, Paloma Pedrero, Marisa Ares o Pilar Pombo —por sólo ceñirme a aquéllas cuya obra comenta con detenimiento Patricia W. O'Connor— conforman una realidad inédita hasta ahora en la historia de nuestro teatro. En ellas está la escritura de un nuevo capítulo de la cultura española. Y a ellas dedica un especial interés la autora del estudio, en cuanto que sus voces aportan novedad y diversidad al actual discurso teatral femenino.

El volumen *Dramaturgas españolas de hoy,* de Patricia W. O'Connor incluye una «antología» de piezas en un acto de las autoras arriba citadas, pertenecientes a los 80. Una muestra necesariamente limitada en cuanto a selección y extensión de los textos excluidos, pero reveladora en lo que ofrece de panorama vario y sugestivo de la creación dramática femenina en nuestros días. Igualmente el volumen se cierra con un *índice bio-bibliográfico de las dramaturgas españolas del siglo XX*, en el que de

cada autora se recoge sólo información relacionada con sus obras dramáticas, publicadas, estrenadas o inéditas, sin documentar otras actividades literarias. La propia profesora O'Connor reconoce las limitaciones de este «índice» en el que, inevitablemente, se producen vacíos, datos incompletos o inexactitudes, algunas de ellas motivadas porque, en determinadas ocasiones, las mujeres no han dado siempre sus auténticas fechas de nacimiento. En cualquier caso, constituye la base para posteriores trabajos que vengan a complementar y ampliar el estudio acometido por Patricia W. O'Connor. El suyo es un libro necesario en la bibliografía teatral de nuestro país. Y, como dice Buero Vallejo en la nota introductora del volumen, eso es algo que deben agradecerle como merece todas las autoras españolas de teatro y, con ellas, también todos los autores masculinos. A fin de cuentas, unos y otras no dejan de ser lo mismo: creadores de teatro.

Sabas Martín

El manuscrito de Antonio Gala

Cuando la biografía adopta la forma de novela el autor tiende a la recreación del personaje, y cuando es lo suficientemente audaz, a buscarlo en el laberinto del tiempo y convocar su espíritu prescindiendo de la meticulosa elaboración de datos formales. Tantos son los autores, tantas serán las caras del poliedro, y aun todas ellas juntas y bien dispuestas no acabarán nunca de mostrar la figura completa. A fin de cuentas —como advierte en su introducción el autor de esta singular novela*— cualquier historia ha de reducirse por fuerza, antes o después, al tamaño de un libro, simplificarse, alanarse, decolorarse, es decir, en el fondo, dejar de ser.

Reducida al tamaño de un libro, la historia de Boabdil que nos ofrece Antonio Gala, ni se allana ni decolora ni deja de ser, antes bien, se encumbra, resplandece y es, en sí misma, un regalo para los sentidos, una acertada aproximación a lo que pudo ser, y seguramente fue, la intimidad del perdedor de un reino, la intrahistoria personal de un príncipe marcado por el destino para ser personificación de todo un pueblo condenado por la incomprensión y la intolerancia a abandonar el Paraíso.

Como recurso literario, el hallazgo inicial y fingido del manuscrito sólo se justifica por la palmaria razón de constituirse el propio texto, ya desde el inicio de la novela, en personaje central de la obra. Habla Boabdil y se escucha un correr de páginas, el levísimo susurro del índice recorriendo los caracteres trazados por la misma o distinta mano en los papeles carmesíes de la Cancillería de la Alhambra a lo largo de los años.

No necesitaba el autor justificar el hallazgo; y si nos introduce en la narración con un breve discurso arqueológico, será por fijar la acción en tiempo y espacio y sincerar sus dudas sobre la veracidad y subjetividad del texto, no siendo éste escrito por los vencedores, artífices de la historia oficial y la mentira conveniente. No se trata, sin embargo, de un gesto superfluo o de un gratuito complemento, sino más bien de una iluminación arriesgada e intencional, de modo que, cundo se alce el telón, y a partir de ese mismo instante, ya no sea posible escuchar más voz que la del cálamo deslizándose, a veces apasionada, a veces serenamente, sobre la superficie de los papeles carmesíes.

En cuatro partes divide el autor su novela, y el contenido de cada una de ellas va a ser orientado por un acertado

* *Antonio Gala:* El manuscrito carmesí, *Premio Planeta 1990, Planeta, Barcelona, 1990.*

y hermoso título que traduce bien a las claras la inquietud y el sentir poético que conocemos y admiramos en la prosa de Antonio Gala. De cuando en vez se insertan, entre corchetes, añadidos de la propia mano del autor del manuscrito, como si le hubiese sido dada una segunda oportunidad para el retoque y la puntualización de su mensaje. La disposición del intercalado, casi aleatoria, demuestra un justo sentido de la oportunidad; nada se fía a la suerte y sí a la intención, de modo que sobre el texto caiga una pátina de autenticidad de muy difícil logro.

A salvo en el jardín transcurre la infancia del Zogoibi, y hasta que la adolescencia, tras la fiesta del Mawlid, no le alcance y le enfrente a sí mismo, todo ha de ser un presentir su destino como pura negación de la libertad y de su vida como partida perdida y sentenciada. De las mujeres que le cuidan y rodean —Soraya, Jadicha, Moraima, la Sultana Madre— va extrayendo su personal meditación sobre lo femenino: la mujer como espejo del hombre. En ellas y entre ellas, el feliz descubrimiento de la comprensión y afecto. Lírica evocación de la infancia que viene a ser complementada por un friso familiar y próximo de personajes, apenas esbozados, mosaico de personalidades varias que confirman sus prevenciones, creencias y saberes y le inducen a la precoz meditación sobre el incierto origen de las dinastías, la falsa pureza de las estirpes y el encuentro con su nunca desmentido andalucismo, andalucismo que antepondrá obstinadamente, en este y otros capítulos de su vida, a la falaz nomenclatura de árabe y africano. Este último tema, el del andaluz autóctono suplantado por obra y gracia de la invención histórica por el árabe invasor, viene a constituir un auténtico leit motiv que se irá repitiendo en el relato e intercalados, como mera aportación al diálogo, engarzado en el monólogo reflexivo y siempre convenientemente ornado con lo documental. Es una de las muchas e interesantes tesis que el autor siembra a lo largo de las páginas de su novela.

Y así, cuando «las aves de la misericordia» visiten a Boabdil en sus prisiones, ha de reflexionar en clave de andaluz, siempre en clave de andaluz, sobre la permeabilidad cultural de la frontera que une y separa a su pueblo del campo cristiano del que forman parte, pues nada son el uno sin el otro, y cuando Gonzalo de Córdoba y el Zogoibi sufran un mutuo deslumbramiento de personalidades, se ha de insistir una vez más en que nunca hubo árabes ni invasión, tal como creyeron en verdad ambos bandos para mayor gloria y justificación de sus hechos de armas, tratados y convivencias. Y tras las capitulaciones firmadas, el encuentro con los Reyes Católicos, las intrigas, los atentados, subterfugios, suplantaciones y penalidades del rey vasallo y cautivo.

«Altos son y relucían» los palacios y la Alhambra en los aciagos días de las últimas luchas con su tío el Zagal, a quien la gloria no tuvo piedad de devorar una vez consumada, pero que será por siempre en el corazón de los suyos el valiente, el heroico guerrero, aún vuelto contra sí el mote de su escudo —«Querer es poder»— y una vez que se haya perdido en la expatriación y la desesperanza. Y en este punto, cuando el Zogoibi salga de la Alhambra «dando un portazo que se oirá en el mundo», es cuando la meditación sobre el poder y el destino culminan en encendidos párrafos tan exentos de falso dramatismo como preñados de cordura y noble sentimiento.

Y si el libro hubiese comenzado o acabado aquí mismo, en el instante en que «Toda música cesa», el capítulo que lleva este hermoso título bastaría para constituir, él por sí solo, una espléndida canción de la soledad o el inicio de la historia más verdadera, la de un hombre que reflexiona y reza las palabras de Ibn Arabí: «Mi corazón es pasto para las gacelas, un convento para los monjes cristianos, un templo de ídolos, la Kaaba del peregrino, las tablas de la Torá y el libro del Corán.» Palabras de tolerancia de aquel linaje de andaluces que se negaba africano por ser y creerse con menos mezcla de sangre que sus vencedores. Historia de un hombre que sufrió el desdibujo de la Historia y que aquí en la novela de Antonio Gala, se nos ofrece en la auténtica dimensión que debe perseguir lo biográfico: la intimidad del personaje.

En las últimas páginas el autor del manuscrito carmesí vuelve la mirada sobre sí, la vida y el mundo para alcanzar la serenidad, con todo lo que ella comporta de indiferencia y resignación. Y es en este momento cuando quizá el lector se de cuenta de que Antonio Gala ha trascendido del arte de novelar la rígica articulación, la narración puramente lineal, adentrándose en ese espíritu de complejidad que constituye, junto a la protección del ser contra el olvido, la verdadera esencia de este género literario.

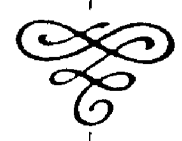
Se ha dicho y escrito repetidas veces que todas las

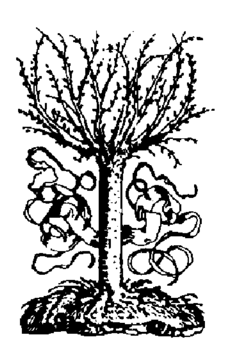
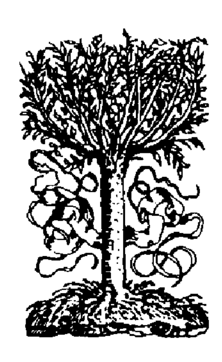
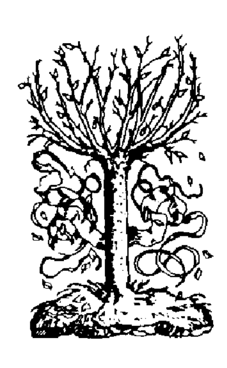
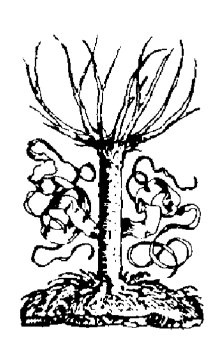
novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del Yo, y que para hacerlo han de desviar su trayectoria desde el mundo visible a la invisibilidad del mundo interior. El camino hacia ese mundo interno, hacia su exploración, es la senda por donde, siguiendo su propia lógica, la novela descubre los variados aspectos de la existencia y sondea el tiempo. Así viene siendo desde Richardson. Cada obra, que no es sino respuesta a las anteriores, no ha hecho desde entonces otra cosa que persistir en este empeño de acercamiento, incluso cuando se trata, como en *El manuscrito carmesí*, del acercamiento biográfico a un personaje perdido en la Historia. La Historia en sí misma debe ser comprendida como situación existencial de grupos o individuos. Y si el autor considera una situación histórica determinada como posibilidad inédita y reveladora del mundo humano, querrá describirla tal cual es, aún sabiendo que la fidelidad documental es siempre secundaria al valor de la obra. El novelista es un explorador de la existencia, no un historiador ni un profeta. En este estricto sentido, Gala se encuentra más cerca del autor que examina la dimensión histórica del existir que del autor que reduce su esfuerzo a la simple ilustración de una situación histórica.

La geometría de *El manuscrito carmesí* sigue la regla del contrapunto novelesco, soldando líneas heterogéneas sin tratamiento polifónico. En la larga interrogación existencial, el manuscrito y sus intercalados, es fácil hallar palabras claves —poder, destino, Andalucía— que, en el momento de yuxtaponer los distintos espacios emocionales de la novela, les sirven a un tiempo de articulación y leit motiv. Son precisamente estas palabras claves las que confieren unidad al texto, sin que en él haya, como decimos, pretensiones de arquitectura perfecta. Todo fluye mansamente. En este tranquilo fluir el lector no tarda en darse cuenta de que el autor asume las altas exigencias de la poesía. Una prosa en la que los elementos, las palabras, se revelan semánticamente irremplazables y elegidas con sumo cuidado. En este punto podríamos aventurar las muchas dificultades que habría de tener el traductor ante este trabajo de orfebre, ante este texto de prosa cincelada, de bellas incrustaciones poéticas —zéjeles, jarchas, moaxacas— que oportunamente nacen en los labios y momentos más adecuados. Forma perfecta, como cumple a tal autor.

En cuanto al fondo y contenido doctrinal de *El manuscrito carmesí*, único extremo sobre el que podría alzarse un intento de polémica, nos parece que, como Michel de Montaigne justifica en la introducción a sus ensayos, este es un libro de buena fe. De buena fe y de excelente factura.

Fernando Güemes



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO 1990

Miguel A. Quintanilla: Nota editorial

Federico Mayor: En el 50º Aniversario del CSIC

Emilio Muñoz Ruiz: CSIC, una síntesis de tradición y futuro. Media centuria en la balanza de la ciencia española.

Alejandro Nieto: El CSIC durante el período de la consolidación democrática

Eduardo Primo Yúfera: Transición en el CSIC.

Carlos Sánchez del Río: La investigación científica en España y el CSIC

Enrique Gutiérrez Ríos: El Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su gestación y su influjo en el desarrollo científico español

Manuel Lora Tamayo: Recuerdos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en su 50º Aniversario.

FEBRERO 1990

Julio Abramczyk: Mario Bunge: un filósofo que defiende la idea del progreso científico.

Pedro Laín Entralgo: Augusto Pi i Sunyer y la unidad funcional del organismo.

Manuel García Velarde: Una década de divulgación científica en España: La Barraca de la Ciencia.

Francisco Fernández Buey: Notas para el estudio de la difusión de la obra de Antonio Gramsci en España

Julio R. Villanueva: La Universidad en la encrucijada: la década de los 90.

José Rubio Carracedo: La ética ante el reto de la postmodernidad

Anna Estany: Goodman, N. y Elgin, C.: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*

José L. Luján López: Galton, Francis: *Herencia y eugenesia*

José Sala Catalá: Sánchez Ron, J. M.: *1907-1987. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas ochenta años después.*

Alberto Elena: López Piñero, J. M., Navarro, V. y Portela, E.: *La revolución científica*

Enrique Lewy Rodríguez: Palacios Bañuelos, L.: *INSTITUTO-ESCUELA. Historia de una Renovación Educativa*

MARZO 1990

Pedro Salvador: La labor investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el cuatrienio 1984-87, un ensayo de valoración

Natividad Carpintero Santamaría: La fisión nuclear y la Unión Soviética, 1949: Georgi Flerov, recuerdos de un científico

Vicente Ortega: Algo más que ingenieros: Reflexiones sobre la formación en ingeniería

León Olivé: Qué hace y qué hacer en la Filosofía de la Ciencia

Manuel Calvo Hernando: Ciencia y periodismo en Europa y América.

Luis Garagalza: Mayr, F. K.: *La mitología occidental.*

Moisés González García: *«TOMMASO, Campanella: Mathematica»*

Sebastián Alvarez Toledo: Reale, G. y Antiseri, D.: *Historia del pensamiento filosófico y científico*

Eloy Rada: Hooke, Robert: *Micrografía. O algunas descripciones fisiológicas de los cuerpos diminutos realizadas mediante Cristales de aumento con observaciones y disquisiciones sobre ellas*

S.F.C.: Gamella, Manuel: *Parques tecnológicos e innovación empresarial.*

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 18 **Julio-Diciembre 1990**

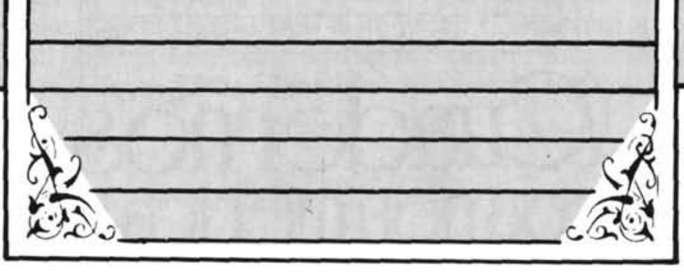
SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «LA ENCRUCIJADA DE LOS NOVENTA. UN ENFOQUE MUNDIAL»

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 60 dólares; América Latina, 50 dólares y resto del mundo, 70 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Télex: 412 134 CIBC E
Fax: 583 83 10





BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto	5	8
USA, África	Un año	65	100
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	5	9

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99

ICI INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
QUINTO CENTENARIO

500 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA




Próximamente

Rafael Argullol
Las máscaras del mar

José Antonio Ayala
La masonería en Puerto Rico

Santiago Kovadloff
João Cabral, poeta insomne

Héctor Tizón
La caza

Diómedes Núñez Polanco
Antecedentes del canal de Panamá